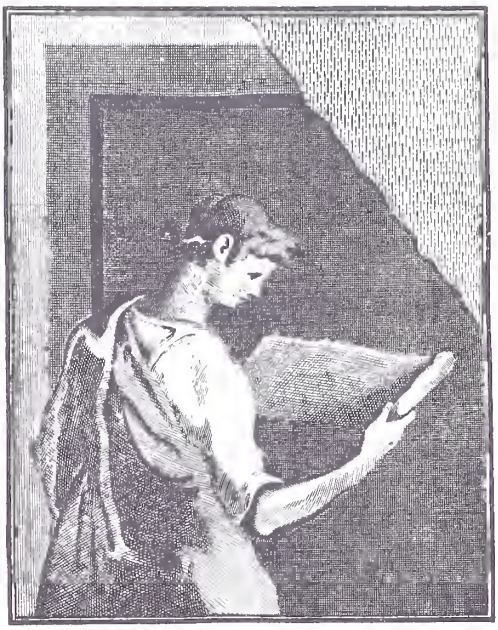


THE GETTY CENTER LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/rogervanbruggede00hass

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XXI.

# ROGER VAN BRÜGGE

## DER MEISTER VON FLEMALLE

# ROGER VAN BRÜGGE

## DER MEISTER VON FLEMALLE

VON

C. HASSE

O. Ö. PROFESSOR DER ANATOMIE AN DER UNIVERSITÄT BRESLAU

---

MIT 8 TAFELN IN LICHTDRUCK.

---

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

ND
673
W38

SR. EXZELLENZ

HERRN PROF. DR. VON SCHÖNE

DEM HERVORRAGENDEN LEITER DER KUNSTSAMMLUNGEN
DES PREUSSISCHEN STAATES

UND

SR. EXZELLENZ

HERRN DR. VON GAUPP

DEM AUSGEZEICHNETEN FÖRDERER DES KUNSTHANDWERKS
IN WÜRTTEMBERG

IN HERZLICHER VEREHRUNG

GEWIDMET.

# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.


Taf. I. Die sieben Sakramente von Roger van der Weyden. Museum Antwerpen.

» II. Die Verkündigung von Friedrich Herlin. Georgsaltar Nördlingen. Museum Nördlingen.
Die Verkündigung von Roger van Brügge. Pinakothek München.

» III. Die Geburt Christi von Friedrich Herlin. Jakobskirche Rothenburg. o. T.
Die Geburt Christi von Hans Memling. Hospital St. Johann. Brügge.

» IV. Das Altarwerk des Kanzlers Bladelin von Roger van Brügge. (Middelburger Altar). Museum Berlin.

» V. Das Altarwerk von Miraflores von Roger van Brügge. Museum Berlin.

» VI. Der linke Schächer am Kreuz aus der Abtei Flemalle von Roger van Brügge. Städel-Museum. Frankfurt a. Main.

» VII. Madonna mit dem Kinde aus der Abtei Flemalle von Roger van Brügge.
Madonna mit dem Kinde aus dem Hause Vendramin von Roger van Brügge. Museum Wien.

» VIII. Madonna mit dem Kinde und der Lilie von Roger van Brügge. Museum Berlin.

Von demselben Verfasser sind bisher erschienen:

# Kunststudien

Heft I: (Jena, G. Fischer 1882).
1. Die Venus von Milo.

Heft II: (Jena, G. Fischer, 1887).
Wiederherstellung antiker Bildwerke.
2. Ilioneus.
3. Torso vom Belvedere.

Heft III: (Breslau, C. T. Wiskott 1889).
4. Die Verklärung Christi von Raffael.

Heft IV: (Breslau, C. T. Wiskott 1892).
5. Das Gebetbuch Philipp des Guten in der königl. Bibliothek im Haag.
6. Die Bildnisse der Brüder Hubert und Jan van Eyck.
7. Memling oder Roger van der Weyden?

Heft V: (Breslau, Eduard Trewendt 1894).
8. Roger van Brügge.
9. Gemälde Memlings.
10. Das Werk von A. J. Wauters «Hans Memling».

Eine Reise, welche ich im vorigen Frühjahr zum Studium der süddeutschen Malerschulen unternahm, führte mich auch nach Rothenburg ob der Tauber zum Herlinschen Hauptaltar der Jakobskirche.

Unter den süddeutschen Malern des Mittelalters nimmt Herlin keine besonders hohe Stellung ein, und sein künstlerisches Vermögen reicht nicht entfernt an das von Dürer, Schongauer, Holbein u. a. heran, aber für die Kunstgeschichte sind seine Werke von besonderer Bedeutung. Er ist derjenige unter den süddeutschen Malern, bei welchem sich der unmittelbare Einfluß niederländischer Meister am meisten geltend macht und sogar in einem solchen Grade, daß er zuweilen kopiert. Daraus folgt, daß er sich längere Zeit in den Niederlanden als Schüler dortiger Meister aufgehalten haben muß, um erst nach seiner Rückkehr die großen Altarwerke in Rothenburg und Nördlingen in Angriff zu nehmen. Darauf hat mit vollkommenem Recht auch Haack in seiner Monographie[1] hingewiesen und er behauptet, daß seine Malweise vor allem von Roger van der Weyden bestimmt sei. Der Aufenthalt in den Niederlanden wird etwa in der Zeit von 1455—1459 stattgefunden haben, denn in dem letzteren Jahre ist er als Maler in Nördlingen nachweisbar. Da er 1435 geboren ist, so wird er mit etwa 20 Jahren, also als Schüler in die Niederlande gekommen sein, und dort die künstlerischen Eindrücke für sein ganzes späteres Leben bekommen haben. Wäre er ein Schüler Rogers van der Weyden gewesen, so fiele dieses Verhältnis in die letzten Lebensjahre des Meisters, der ja 1464, im Alter von 60 Jahren in Brüssel starb. Unmöglich ist die Annahme nicht, ob sie aber wahrscheinlich ist, werden wir alsbald sehen. Ehe ich jedoch darauf eingehe, will ich zunächst den Beweis

[1] Friedrich Herlin und seine Werke, Straßburg Heitz, 1900.

führen, dass Herlin nicht allein in seiner Malweise von den großen niederländischen Malern seiner Zeit abhängig war, sondern daß er auch zu ihnen in direkten Beziehungen als Schüler stand.

Die Szene der Verkündigung auf dem Hauptaltar der Jakobskirche in Rothenburg ist geradezu eine Wiederholung der Verkündigung auf dem aus der Boisseréeschen Sammlung stammenden niederländischen, früher der Columbakirche in Köln angehörigen, und jetzt in München befindlichen Triptychon. Dasselbe gilt für die Verkündigung Mariae vom Georgs Altar in Nördlingen, welches Werk sich jetzt in der dortigen städtischen Sammlung befindet.

Die Geburt Christi auf dem Altarwerke der Jakobskirche in Rothenburg, sowie die gleiche Szene auf dem Marienaltar, jetzt in der städtischen Sammlung zu Nördlingen und des linken Flügelbildes des Hochaltars in der Blasiuskirche in Bopfingen erinnert in jeder Beziehung an das Flügelbild des Altarwerkes des Floreins van Rijst in Brügge von Memling, sowie des entsprechenden, Memling zugeschriebenen Bildes im Prado, Madrid, und ist ferner als freie Wiederholung des Mittelbildes des sog. middelburger Triptychon des Kanzlers Bladelin in Berlin zu bezeichnen. Die Gestalt und Haltung der Gottesmutter, des Christkindes und des heiligen Joseph ist die gleiche.

Als freie Kopie kann man auch die Szene der Darstellung im Tempel auf dem Georgsaltar in der städtischen Sammlung zu Nördlingen bezeichnen. Sie entspricht der gleichen Szene auf dem van Rijstschen Altarwerke, auf dem münchener Triptychon und auf dem Bilde aus der Sammlung Czernin in Wien. Wir haben es also mit in den Niederlanden entstandenen, vorbildlichen Darstellungen zu tun, welche zum größten Teil und von den meisten Kunstforschern der neueren Zeit dem Roger van der Weyden zugeschrieben werden.

Ich will mich nun aber mit diesen allgemeinen Aehnlichkeiten und Wiederholungen nicht begnügen, sondern ganz besonders eine Herlinsche Lieblingsgestalt hervorheben, die von vornherein meine Aufmerksamkeit fesselte. Es ist die des heiligen Joseph, welcher auf verschiedenen Bildern des Meisters erscheint. Dieselbe erscheint wesentlich in derselben Haltung und Tracht als heiliger Joseph auf folgenden Gemälden:

Triptychon des Kanzlers Bladelin, Mittelbild, Berlin (Roger van der Weyden). Triptychon aus der Columbakirche (München) Mittelbild und rechtes Flügelbild (Roger von der Weyden). Darstellung im Tempel Sammlung Czernin (Wien) (Roger van der Weyden). Altarwerk des Jan Floreins van Rijst, Hospital zu Brügge (Memling). Darstellung im

Tempel im Altarwerk des Prado (Madrid) (Memling). Anbetung der heiligen drei Könige ebenda (Memling). Sieben Freuden der Maria (München) (Memling).

Die Uebereinstimmung der Gestalten erstreckt sich sogar auf die eigentümliche Haltung der Kerze zwischen Zeige- und Mittelfinger, auf die Bekleidung der Füße mit Holzpantoffeln und auf den Krückstock.

Aus diesen Tatsachen lassen sich nun, immer unter der Voraussetzung, daß die Bestimmung des Ursprunges der Gemälde von seiten der Kunstforscher richtig ist, folgende Schlüsse ziehen:

Entweder steht die Malweise Herlins unter dem direkten Einflusse von Roger van der Weyden und Memling, oder Herlin und Memling unterstehen dem direkten Einflusse Rogers van der Weyden und sind beide Schüler desselben.

Herlin und Memling sind nahezu gleichaltrig, da Memling etwa 1430, Herlin 1435 geboren ist. Dem entsprechend ist die erstere Annahme ausgeschlossen, da es nicht wahrscheinlich und auch nicht bekannt ist, daß Memling zu der Zeit, als Herlin in den Niederlanden war, in dem jugendlichen Alter von etwa 25 Jahren bereits eine solche Bedeutung als Maler und eine solche Berühmtheit besaß, daß er ausländische Kräfte heranzog. Es bleibt also nur die Folgerung übrig, daß Memling und Herlin Schüler Rogers van der Weyden waren, und daß sie sich, in beinahe gleichem Alter gleichzeitig, also in den Jahren 1455—1459 in Brüssel aufhielten. Ein Aufenthalt an einem anderen Orte, etwa Brügge, dem Zentrum der flandrischen Kunst im 15. Jahrhundert ist so gut wie ausgeschlossen, denn Roger van der Weyden der 1436, also zu einer Zeit, wo Memling und Herlin in den Kinderjahren und in ihrer Heimat waren, Stadtmaler in Brüssel wurde, kann sich wohl nur vor 1436 längere Zeit in Brügge, oder einem anderen Orte aufgehalten haben. Man kann doch nicht annehmen, daß seine Eigenschaft als Stadtmaler ihm einen anderen mehrjährigen Aufenthalt, als in Brüssel gestattete. Ein früherer Aufenthalt, etwa in Brügge, wäre überhaupt nur in der Zeit von 1432—1436 möglich gewesen, denn bis 1432 hat Roger van der Weyden in seinem Geburtsort Doornik gelebt und wurde im ersteren Jahre in die Malergilde seiner Vaterstadt aufgenommen.[1] Sind also Memling und Herlin Schüler Rogers van der Weyden gewesen, so können sie es nur in

[1] Adolph Wauters und Alexandre Pinchart, Roger van der Weyden. Messager des sciences historiques 1846. Bulletin de commission d'art et archéologie Bd. VI, 1867.

Brüssel gewesen sein. Man wird mir nun freilich von seiten der Kunstforscher entgegenhalten, daß die ältesten Urkunden und Angaben von Roger als einem Schüler Jans van Eyk sprechen, und daß demnach Roger van den Weyden in Brügge, der Künstlerheimat Jans längere Zeit gewesen sein müsse. Was lehren nun aber die Lebensdaten Rogers. Es steht fest, daß er in seiner Vaterstadt Doorink Schüler eines sonst nicht bekannten Malers Campin war und sich demnach bis zum Jahre 1432, dem Jahre seiner Aufnahme in die Malergilde dort aufgehalten haben muß. Zu dieser Zeit muß er bereits ein anerkannter und fertiger Meister gewesen sein, denn man wird doch nicht annehmen können, daß eine Stadt wie Brüssel einen unfertigen und wenig gekannten Maler vier Jahre später als Stadtmaler anstellte. War also Roger van der Weyden 1432—1436, der Zeit, in welcher er sich allenfalls in Brügge aufhalten konnte, ein fertiger anerkannter Meister, so konnte er nicht Schüler Jan van Eyks sein. Gibt man dies zu, dann müssen die ältesten Urkunden und Annahmen anders gedeutet werden, dann kann Roger van der Weyden nicht der Roger der Urkunden, der Schüler Jan van Eyks und der Lehrer Memlings sein, dann brauchen aber auch nicht alle dem berühmten, flandrischen Maler Rogier oder Rogel angehörigen Gemälde dem brüsseler Meister anzugehören. Es muß dann außer dem Roger van der Weyden, noch einen anderen berühmten Roger gegeben haben, der zur Zeit des brüsseler Malers in Brügge lebte und Schüler Jan van Eyks und Lehrer Memlings und daneben auch Herlins war.

Diesen Schluß habe ich bereits im Jahre 1894 in dem fünften Hefte meiner Kunststudien gezogen[1] und nach dem Vorgange Karels van Mander[2] und den ersten Aufstellungen von Passavant[3] den Künstler Roger van Brügge genannt. Ich habe demselben zu gleicher Zeit die frankfurter Bilder aus der Abtei Flemalle zugeschrieben, die in der neuesten Zeit die Grundlage des Werkes des Meisters von Flemalle bilden, wie Tschudi ihn nennt.

Meine Ausführungen sind vollständig zu Boden gefallen, und weder v. Tschudi[4] noch Firmenich Richarz[5] haben es für der Mühe wert

---

[1] Breslau. E. Trewendt 1894.

[2] Het leven der doorcluchtige Nederlantsche en hoogduitsche schilders. Harlem 1604.

[3] Kunstblatt herausgegeben von Ludwig Schorn. Stuttgart und Leipzig. Cotta 1841.

[4] Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 1898.

[5] Zeitschrift für bildende Kunst 18.

gehalten, dieselben auch nur mit einem Worte zu erwähnen, obgleich beide sie genau kannten. Das hindert mich aber nicht an dem Wesentlichen des von mir vor einem Jahrzehnt Gesagten festzuhalten, und ich hoffe es wird mir diesmal gelingen unter eingehender Darlegung der Gründe mit der Richtigkeit meiner Ansichten durchzudringen. Freilich werde ich damit auch manches Unrichtige in dem Nebensächlichen ausmerzen.

Ich nehme an, daß Roger van Brügge, der Meister von Flemalle, etwa zwischen 1400 und 1480 in Brügge lebte. Er war ein Schüler Jans van Eyk und stand in den fünfziger Jahren auf der Höhe seines Ruhmes. Zu dieser Zeit war zuerst Memling, und einige Jahre später Herlin sein Schüler. Es bestand dabei ein besonders inniges Verhältnis zwischen Memling und Herlin, und ein Beweis dafür scheint mir in der Uebereinstimmung seiner Figuren mit den Szenen und Figuren auf unzweifelhaften Memlingschen Werken zu liegen. Ja, es könnte dieses Verhältnis schon früher bestanden haben, als beide noch in Deutschland lebten, und bei der Nähe von Rothenburg und Mömlingen bei Aschaffenburg, der Geburtsstätte Memlings, wäre es nicht ausgeschlossen, daß sie ihre erste Lernzeit zusammen verlebten, und daß der ältere Memling den jüngeren Herlin in die Niederlande nachzog.

Die Persönlichkeit Rogers van Brügge festzustellen kann bei dem Mangel unzweifelhafter Urkunden nur dann gelingen, wenn eine Anzahl Gemälde gefunden werden, die auf das klarste zeigen, daß ein großer flandrischer Maler der Urheber war, und aus denen hervorgeht einmal, daß er ein Schüler Jans van Eyk und ein Lehrer Memlings war. In diesem Falle haben die alten Nachrichten von einem Roger van Brügge recht und er sowohl, wie Roger van der Weyden leuchten gleichzeitig als zwei Sterne am Kunsthimmel der Niederlande.

Bevor ich nun zur Feststellung dieser Persönlichkeit schreite, scheint es mir geboten, zunächst diejenigen Werke auszuscheiden, welche Roger van der Weyden zugeschrieben werden müssen. Es ist das ein nicht ganz leichtes Unternehmen, allein die Schwierigkeiten welche sich seit Wauters[1] Annahme eines einzigen Roger erhoben haben, lassen sich überwinden.

Die Rathausbilder, welche ihm urkundlich zustehen, sind leider verschwunden, und nur die berner Gobelins vermögen vielleicht einen Begriff von denselben zu geben, gewähren aber immer nur einen un-

---

[1] Roger van der Weyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendents. Bruxelles 1856.

sicheren Anhalt für die Beurteilung der Art und des Könnens des Meisters. Dagegen besitzen wir jetzt noch ein Werk, dessen Urheberschaft dem Roger van der Weyden nicht abgesprochen werden kann. Es ist ihm allerdings abgesprochen worden, weil es den Kunstforschern gegenüber den übrigen ihm zugeteilten Werken minderwertig erschien. Ich meine

Das Altarwerk der sieben Sakramente im Museum zu Antwerpen.

Das Einzige, was feststeht, ist, daß das Wappen des Bischofs von Doornik, Chevrot, auf dem Werke angebracht ist und von ihm bestellt sein muß, und wahrscheinlich ist es demnach, daß die Bestellung dem berühmten Sohne der Stadt zuging. Die Wahrscheinlichkeit wird noch größer, wenn man das zweite Altarwerk in Betracht zieht, welches im Prado in Madrid aufbewahrt als

Das Altarwerk von S. Aubert in Cambrai

angesehen wird, von dem die Urkunde, welche von dem Grafen de Laborde[1] aus dem Archiv von Cambrai mitgeteilt worden ist, folgendes meldet:

Am 16. Juni des Jahres 55 habe ich Abt Johannes mit dem Meister Rogier de la Pasture, Malermeister in Brüssel, verhandelt, daß er ein Bild male, fünf Fuß im Geviert, mit 11 Geschichten solchen Inhalts, als das Werk zeigen wird. Dieselben wurden zu verschiedenen Zeiten gemalt, und das Bild war sechs und einen halben Fuß hoch und fünf Fuß breit und wurde beendigt auf Trinitatis im Jahre 59.

Woltmann und Woermann[2] sagen in einer Anmerkung, daß das Altarbild im Prado im Mittelbilde 8, 2 an den Innenseiten und 1 an der Außenseite der Flügel habe, daß aber die Maße nicht vollkommen die gleichen seien. Dabei wird bemerkt, daß das Mittelbild eine Verkleinerung erfahren habe.

Beide Werke entstammen, wie ich alsbald zeigen werde, einer Hand, und wenn auch nur das eine als ein Werk Rogers van der Weyden angesehen wird, so haben wir damit hinreichende Anhaltspunkte, um die künstlerische Art und das künstlerische Vermögen des brüsseler Meisters festzustellen. Daß, wie zuweilen hervorgehoben wird,

---

[1] Les Ducs de Bourgogne. Tome I.

[2] Geschichte der Malerei. Leipzig 1882. Bd. II. S. 39.

die sieben Sakramente im wesentlichen eine Schülerarbeit seien, ist bei der Stellung und der Bedeutung des Bischofs Chevrot nicht anzunehmen, da ein solcher Mann sich schwerlich mit einer Schülerarbeit begnügt haben würde. Eine Schülerarbeit liegt auch nicht vor, das zeigt die ganze Erfindung, die Anordnung und Ausführung der Einzeldarstellungen des Werkes. Ich für meine Person stelle es sogar höher, wie das Werk im Prado und will daher auch mit dessen Schilderung und Beurteilung den Anfang machen.

Das Bild mag — ich habe es leider lange nicht gesehen — in der Farbe und in der Frische gelitten haben, aber entworfen ist es von einem Meister und außerordentlich geschickt und geistvoll zusammengestellt. Das Mittelbild wird von dem Mittelschiff und dem Chor einer Kathedrale eingenommen, während die Seitenschiffe die Flügel einnehmen. Im Vordergrunde des Hauptschiffes ist der Gekreuzigte dargestellt und der Glaube an die Erlösung durch ihn in Gestalt der Maria Magdalena, sowie der Schmerz über das erhabene Opfer durch den Jünger Johannes und die im Vordergrunde kniende Maria, Kleophas Weib, und die ohnmächtig niedersinkende Maria. Im Hintergrunde die Kommunion, dargestellt im Meßopfer, dem täglichen Gedenken an das Erlösungswerk des Gekreuzigten, während zu beiden Seiten in den Seitenschiffen die übrigen 6 Sakramente der katholischen Kirche in symmetrischer Anordnung ihre Darstellung finden, und zwar rechts vorne die Taufe, dann die Firmung, zuletzt die Beichte und links im Hintergrunde die Priesterweihe, dann die Eheschließung und schließlich vorne die letzte Wegzehrung. In sinniger Weise zeigen sich also die Sakramente in ihrer Folge und ihrer Bedeutung für die verschiedenen Lebensalter. Was nun die Ausführung betrifft, so ist jede Szene besonders angeordnet und in sich geschlossen. Dabei sind die Figuren in den Szenen der Seitenschiffe im ganzen durchaus richtig gezeichnet, es liegt aber ein streng hieratischer Geist über dem Ganzen. Die rührende Innerlichkeit, das anziehend gemütliche, welches aus der anderen Gemäldegruppe spricht, fehlt. Der Geist der Strenge waltet vor, aber auch die Exaltation. Das zeigt sich vornehmlich in den verschränkten Bewegungen der im Vordergrunde knieenden, weinenden Maria Salome. Das Aufdringliche, Störende dieser Haltung wird nicht gebessert durch die Haltung der ohnmächtig niedersinkenden Gottesmutter, die den Eindruck einer schlecht angezogenen, steifen Puppe macht, die einzige Figur, die schlecht gezeichnet ist. Fehlerhaft ist auch die Zeichnung des Christus am Kreuze, aber in hohem Grade bemerkenswert und dem Meister eigentümlich. Die Beine sind im Ver-

hältnis zum Oberkörper länger als gewöhnlich. Es kommt das in der Natur wohl vor, ist aber selten und darf nicht Gegenstand einer künstlerischen Zeichnung sein. Der Leib Christi ist außerdem sehr mager, und das Gesicht entbehrt der Schönheit. Was dann die Architektur betrifft, so erhöht diese noch den Ernst und die Feierlichkeit der Handlungen, nicht zum wenigsten dadurch, daß die hohen Kirchenschiffe die ganze Bildfläche beherrschen.

Betrachten wir nun das Altarwerk von Cambrai, so ergibt sich von vorneherein eine bemerkenswerte Uebereinstimmung mit den sieben Sakramenten. Das Mittelbild ist dabei entscheidend, und Crowe und Cavalcaselle [1] deuten bereits darauf hin. Auch in diesem Gemälde spielen die sieben Sakramente eine Rolle, wenn ihre Darstellung auch nicht in dem Maße in den Vordergrund tritt, wie auf dem antwerpener Werke. Mit Ausnahme der Kommunion, welche in der Mitte, im Chor einer Kirche, in der Messe dargestellt wird, sind die übrigen als Statuengruppen seitwärts an den Kirchenpfeilern angebracht, die Reihenfolge ist allerdings eine andere, immerhin aber ist die Zeichnung, Haltung und Gruppierung der Gestalten eine entsprechende. Ganz besonders möchte ich die Aufmerksamkeit auf die Darstellung der Taufe richten. Hier, wie in der gleichen Szene des antwerpener Werkes, hält die Taufmutter den Täufling mit dem Gesicht nach abwärts, den Rücken aufwärts, eine durchaus ungewöhnliche und damit um so bemerkenswertere Haltung. Wenn nun ferner die Zeichnung der Nebenfiguren im allgemeinen richtig ist, so ist es auch die der Hauptfiguren, der Maria und des Johannes, nur die Finger sind lang, dünn, knochig, spinnenartig. Rührend ist der Gesichtsausdruck der beiden Leidtragenden. Die Gestalt des Christus entspricht durchaus der des Christus in den sieben Sakramenten. Ueberaus wichtig für die Beurteilung der Urheberschaft sind die nackten Figuren der Flügelbilder, des Adam und der Eva in der Austreibung aus dem Paradiese, und die Auferstandenen im jüngsten Gericht. Die Knickung der Beine, das starke Hervortreten des Unterleibes wirkt häßlich. Häßlich und falsch sind die spindeldürren Beine der Auferstandenen. Sie sind Gliederpuppen ähnlicher, als lebendigen Menschen, und auf Schönheit der Gesichtszüge ist kein Wert gelegt. Der Meister legt den Hauptwert auf den seelischen Ausdruck. Das Körperliche ist ihm Nebensache. Nebensache ist ihm auch das Landschaftliche, wie die Austreibung aus dem Paradiese zeigt.

---

[1] Geschichte der niederländischen Malerei. Ausg. von Springer. Leipz., Hirzel 1893.

Ich komme nun zu einem dritten Bilde, welches dem Roger van der Weyden zugeschrieben werden muß. Es ist

Der Gekreuzigte aus der Karthause in Brüssel,

jetzt im Escurial bei Madrid. Ich habe das Werk leider nicht gesehen, auch ist mir nicht bekannt, daß Lichtbilder von demselben genommen sind, und somit muß ich mich auf das stützen, was namentlich von Passavant[1] und Tschudi[2] über dieses Werk angegeben worden ist. Nichts spricht dabei für einen anderen Meister. Letzterer hebt den altertümlichen, herben Charakter hervor und meint, daß der asketische Zug, der Roger auszeichnet, nirgends so ausgeprägt zutage tritt, wie in diesem Gemälde. Es war übrigens im 16. Jahrhundert hochgeschätzt, da Sigueria es als «singular, muy del natural und de excellente planta movimiento» bezeichnet.

Die Angabe über dieses Gemälde lautet in der Aufzeichnung des Gemäldegeschenkes an den Escurial folgendermaßen:

«Una tabla grande, en que esta pintado Christo nuestro Señor en la cruz con Nuestra Señora y San Juan de mano de maestre Rogier, que estaba en el bosque de Segovia que tienie 13 pies de alto y 8 de ancho estavo en la Cartuja de Brusellas.»

Da Roger die innigsten Beziehungen zur Karthause hatte, und sogar ein Sohn von ihm Karthäuser war, so kann es sich auch aus diesem Grunde nur um ein Werk Rogers van der Weyden handeln.

Ein weiteres Werk, welches dem brüsseler Meister zugeschrieben werden muß und durchaus die Kennzeichen desselben trägt, ist das Gemälde:

Die Maria am Kreuze im Museum zu Berlin.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß wir in demselben das Bild des Inventars der Sammlung der Statthalterin Margarethe haben, von dem es heißt:

«en l'ung est Nostre Seigneur pendant en croix et Nostre dame embrassant le pied de la croix.»

v. Tchudi schreibt dasselbe dem Meister von Flemalle zu, mich leiten aber folgende Tatsachen zu einer anderen Ansicht.

---

[1] Kunst in Spanien.

[2] Altniederländische Bilder in Spanien und Portugal. Zeitschrift für bildende Kunst. 1886.

Das Gesicht des Christus ist dasselbe, wie auf dem Werke von Cambrai und Antwerpen. Ganz gleich ist auch das straffe an den Schläfen herunterhängende Haar. Der Körper ist ebenso mager, allein die Beine sind besser proportioniert. Die Szene ist ergreifend, ergreifend namentlich die das Kreuz umfassende Maria in ihrem grenzenlosen Schmerze. Ihr Gesicht gleicht den Gesichtern der Maria auf den beiden andern Werken. Geziert und gezwungen ist dagegen die Haltung der rechts stehenden Maria Salome mit dem Turban und der links knienden Maria Jacobi. Eine ähnliche Haltung kann man ja auf dem Mittelbilde der sieben Sakramente beobachten. Wenig gelungen ist auch die Figur und Haltung der Maria Magdalena, und künstlerisch befriedigt die Ueberkreuzung der Arme wenig. Die Gewandfalten der Knienden sind scharf und brüchig, wie man das auch bei den knienden Personen im Mittelbilde des antwerpener Werkes sieht. Die Zeichnung der Hände und Finger ist aber besser wie dort, verzeichnet ist nur der Fuß des Johannes. Die Landschaft ist reicher wie auf dem Pradobilde, aber immerhin wenig hervortretend und nur unbedeutend durch das Städtebild rechts am Rande belebt. Dadurch wird die Geschlossenheit der Szene vortrefflich gewahrt, und die Aufmerksamkeit ausschließlich auf diese gelenkt. Dies ist bei Bildern religiösen Inhalts ästhetisch durchaus richtig und ein besonderer Ruhm Rogers van der Weyden. Es dient mit zur Erklärung der Wirkung seiner Gemälde, trotz ihrer unleugbaren Schwächen. Er steht damit auch in einem Gegensatz zu den übrigen gleichzeitigen, altniederländischen Meistern, deren Gemälde ein überaus reiches und den Blick vielfach ablenkendes Beiwerk zeigen.

Damit schließe ich die Reihe der dem Roger van der Weyden gehörenden Werke. Sie sind schwerlich die einzigen, allein sie genügen zur Feststellung seiner künstlerischen Art. Ich werde vielleicht bei einer anderen Gelegenheit auf weitere, ihm zugehörige Werke zu sprechen kommen. Ich wiederhole

Die Werke Rogers van der Weyden sind:

I. Das Altarwerk von St. Aubert in Cambrai im Prado zu Madrid.
II. Die sieben Sakramente im Museum zu Antwerpen.
III. Der Gekreuzigte aus der Karthause zu Brüssel im Escurial.
IV. Maria am Kreuze im Museum zu Berlin.

Bei dieser Aufzählung der Werke des brüsseler Meisters wird man erstaunt sein ein Gemälde nicht zu finden, welches man ihm

bis dahin, ganz besonders auf Grund der Urkunden allgemein glaubte zuschreiben zu müssen, und welches stets als sein Hauptwerk angesehen wurde, ich meine die in mehrfachen Kopien vorhandene

Kreuzabnahme,

deren Original in der Antesagrestia des Escurial aufbewahrt wird. Von dieser wird folgendes gesagt.[1]

«Magister Rogerius civis et pictor Lovanensis depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer et in capella ba. Mariae summum altare, quod opus Maria regina a sagittariis impetravit et in Hispania vehi curavit»

und nach der Ankunft in Spanien weiter erkundlich erwähnt von Justi.[2]

«Una tabla grande en que esta pintado el descendimiento de la † con Nuestra Señora y otras 8 figuras que tiene 2 puertas pintado en ellas por la parte de dentro los quatro evangelistas con los' dichos de cada uno con la resurrecion de mano de maestre Rogier que solia ser de la reina Maria».

Eindeutig sind diese urkundlichen Angaben durchaus nicht, sie erwähnen nur eines Rogers als Schöpfer dieses berühmten Gemäldes, ob dies aber Roger van der Weyden, oder ein anderer Roger lassen sie dahin gestellt sein. Schon die Beziehung civis et pictor Lovanensis liesse sich dahin deuten, daß ein zweiter Roger vorhanden, oder daß die urkundlichen Nachrichten sich nicht auf ein Gemälde, sondern auf zwei beziehen. Schließlich wäre auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß der Maler Roger, obgleich ursprünglich kein Bürger der Stadt Löwen angesichts seines berühmten Werkes eine besondere Ehrung als civis und pictor Lovanensis erfuhr. Mag dem sein wie ihm wolle, und ich vermag ebenso wenig, wie meine Vorgänger alle Rätsel der Urkunden zu lösen, so steht für mich so viel fest, daß der Roger der Kreuzabnahme nicht Roger van der Weyden, sondern ein anderer Roger war, und will man sich dem nicht anschließen, dann muß man die vorhin ausführlich behandelten vier Werke, als durchaus anders geartet dem brüsseler Meister absprechen, denn anders geartet ist dieses Werk. Schon Clement de Ris[3] sagt ganz richtig, «hat Roger van der Weyden die sieben Sakramente in Antwerpen gemalt, so

---

[1] Molanus. Historia Lovanensis.

[2] l. c.

[3] Le musée royal de Madrid, Paris. Jules Renouard. 1859.

kann er unmöglich das Bild der Kreuzabnahme gemalt haben», und andere sagen, da die Kreuzabnahme von Roger van der Weyden gemalt ist, so sind die sieben Sakramente im wesentlichen eine Schülerarbeit. Letzterer Ansicht bin ich ausführlich entgegengetreten, und damit bleibt für mich nur die Annahme eines anderen Meisters der Kreuzabnahme übrig. Wie ganz anders ist der Leichnam Christi in diesem Bilde, als in dem Werke von Cambrai und Antwerpen gezeichnet, wie schön, kräftig und wohl proportioniert ist der Körper, wie schön, ruhig und erhaben das Antlitz des Toten! Wie viel ruhiger und natürlicher ist die Haltung der übrigen Gestalten, wie viel reicher, natürlicher und weniger scharf gebrochen ist der Faltenwurf der Gewänder! Wie viel gemäßigter und feiner abgestuft ist ferner der Ausdruck des Schmerzes bei den einzelnen, und wie wunderbar geschickt und fein berechnet ist die Anordnung der Gestalten! Wie prächtig ist endlich die Haltung der ohnmächtig niedersinkenden Gottesmutter! In keinem dieser Punkte ließen sich, trotz ihres eigenartigen künstlerischen Wertes und ihrer leicht begreiflichen, tiefen Einwirkung auf ein religiöses Gemüt des fünfzehnten Jahrhunderts die beiden großen Werke Rogers van der Weyden damit vergleichen. Der menschlich rührende Zug der Szene der Kreuzabnahme hat nichts gemein mit dem strengen asketischen Zug in den Gemälden des brüsseler Meisters, wie die lebensfrischen, warmen Gestalten scharf den abgehärmten extatischen Figuren Rogers gegenüber stehen.

Dieses mit Recht berühmte Gemälde steht dagegen durchaus im Rahmen derjenigen Werke, welche einen einheitlichen Charakter tragend bis in die neueste Zeit hinein von den meisten Forschern dem Roger van der Weyden zugeschrieben wurden, obgleich ich lange vor von Tschudi[1] schon im Jahre 1894 darauf aufmerksam machte, daß wenigstens ein Teil derselben dem Meister des Altarwerkes von Flemalle, Roger van Brügge, zuzuschreiben sei.

Diese Gemälde lassen sich, abgesehen von den diesen Künstlern zukommenden Porträts, auf welche ich bei einer anderen Gelegenheit zurückkommen will, in zwei Gruppen teilen, in Gemälde mit biblischen Szenen und in Madonnen- und Heiligenbilder. Ich habe dieselben zum größten Teil selbst an Ort und Stelle gesehen und geprüft und will sie aufzählen:

Werke Rogers van Brügge des Meisters von Flemalle:

---

[1] l. c.

## I. Gruppe.

### Biblische Szenen.

1. Altarwerk aus der Columbakirche in Köln. Pinakothek München.
2. Darstellung im Tempel. Sammlung Czernin Wien.
3. Altarwerk des Kanzlers Bladelin. Museum Berlin.
4. Altarwerk von Miraflores. Museum Berlin.
5. Johannesaltar. Städelmuseum Frankfurt a. M. und Museum Berlin.
6. Das jüngste Gericht. Hospital zu Beaune bei Dijon.
7. Kreuzabnahme. Escurial.
8. Die Beweinung Christi mit der heiligen Magdalena und Veronika in den Seitenflügeln. Museum Wien.
9. Triptychon der Gräfin Merode. Brüssel.
10. Werlsches Altarwerk. Prado Madrid.

## II. Gruppe.

### Madonnen- und Heiligenbilder.

1. Die heilige Dreieinigkeit. Flemalle. Städelmuseum. Frankfurt a. M.
2. Der linke Schächer am Kreuz. Flemalle. Städelmuseum Frankfurt a. M.
3. Die heilige Magdalena. Nationalgallery London.
4. Die heilige Veronika. Flemalle. Städelmuseum. Frankfurt a. M.
5. Madonna mit dem Kinde. Flemalle. Städelmuseum Frankfurt a. M.
6. Madonna Vendramin. Museum Wien.
7. Madonna mit dem Kinde. Lord Northbrook.
8. Madonna mit dem florentiner Wappen. Städelmuseum Frankfurt a. M.
9. Der heilige Lukas die Madonna malend. Pinakothek München.
10. Madonna mit dem Kinde. Sammlung Somzée. Brüssel.
11. Madonna mit dem Kinde und der Lilie. Nr. 549. Museum Berlin.
12. Madonna mit dem Kinde und der Nelke. Städelmuseum Frankfurt a. M.
13. Madonna mit dem Kinde. Nr. 2. Museum Donaueschingen.
14. Triptychon. Madonna mit dem Kinde. Nr. 31. Museum Sigmaringen.

15. Madonna mit dem Kinde. Nr. 38. Museum Sigmaringen.

16. Madonna mit dem Kinde. Salle van Eyk. Nr. 967. Louvre Paris.

17. Madonna mit dem Kinde. Sammlung Mathys. Brüssel.

18. Madonna mit dem Kinde. Nr. 517 und 518. Museum Antwerpen.

19. Die Bathseba mit der Dienerin im Bade. Gemäldegalerie Stuttgart.

Das Einheitliche dieser Gemälde liegt, wie ich bereits in meiner fünften Kunststudie hervorhob, und wie vor mir Passavant ausdrücklich bemerkt hat, in der herrlichen Klarheit und Durchsichtigkeit, trotz aller Wärme der Farben. Ein silberner Ton liegt über der Landschaft, aber auch über dem Fleisch der Gestalten, und hier erhält er zuweilen eine warme, bräunliche Beimischung. Einheitlich ist ferner die durchweg richtige Zeichnung der Gestalten bekleideter und unbekleideter Erwachsener, welch letztere sich durch Schlankheit der Formen auszeichnen. Im Gegensatz dazu sind die Kindergestalten mehr oder minder unrichtig, puppenhaft steif. Der Künstler liebt Schmuck und reiche Gewänder und ist peinlich sorgfältig in der Darstellung derselben, wie er auch im Landschaftlichen und in der von ihm in hohem Maße bevorzugten Architektur bis ins Kleinste hinein malt. Die Anordnung der Gewänder ist stets reich und geschmackvoll, namentlich auch hinsichtlich der Kopfbedeckungen, ganz besonders der Kopftücher der Frauen. Die Falten sind nicht hart und brüchig, sondern im ganzen und in der Mehrzahl der Gemälde weich. Er liebt das Genrehafte und bevorzugt die Szenen des warmen, innigen Gefühles. Er vermeidet die Extase in der Szenerie. Er erschüttert nicht, er rührt, erhebt, und erbaut. Er ruft nicht die Leidenschaften an, sondern die religiöse Innerlichkeit und das Gemüt. Wenn es sich nicht um Porträts handelt, bildet er einen schönen, ovalen, niemals eckigen Gesichtstypus und bevorzugt körperlich schöne, volle, germanische Gestalten. Dabei benutzt er aber in vielfachen Wiederholungen ihn besonders reizende, ausgeprägte und in ihrer Erscheinung auffallende Gestalten. Der Künstler liebt die Darstellung von Blumen und Kräutern, und stellt sie peinlich sorgfältig in ihrer Art, aber mit hartem Pinsel gemalt hin. Der Baumschlag gelingt ihm weniger. Er ist hart, klumpig und wenig charakteristisch.

Seine religiösen Szenen stimmen in folgendem überein:

Sie sind nicht in sich geschlossen, wie bei Roger van der Weyden, sondern die Aufmerksamkeit des Beschauers wird durch die Nebendinge

in der Landschaft, in der Architektur und selbst in der Szenerie wesentlich abgelenkt. Dabei liebt der Künstler das genrehafte Beiwerk sowohl, was die Personen, als das Innere der Behausungen angeht. Seine Landschaften, und namentlich seine Städtebilder sind im wesentlichen flandrisch, zuweilen in freier Wiedergabe dem Maastale entnommen. Als Umrahmung der biblischen Szenen und Einzelfiguren liebt er oft zierlich bis ins einzelste durchgeführte Architektur, wie er überhaupt in allem Beiwerk die peinlichste Kleinarbeit zeigt. Als Reiterstaffage liebt er Schimmel, und er zeigt eine besondere Vorliebe für edle Hundearten (Windspiele und Seidenpinscher). Mit Vorliebe verwendet er im Vordergrunde die Kräuter und Blumen unserer nordischen Wiesen.

Seine Einzelfiguren, und namentlich seine Madonnen zeigen ebenfalls einen gemeinsamen Typus. Es sind meist vollerblühte, keine jungfräuliche, zarte Gestalten. Das Gesicht der Madonna ist immer ein schönes, längliches Oval, mit klarer, freier Stirn, blondem Haar, blauen Augen und schön geschnittenem Munde und üppiger, voller Unterlippe. Das Kinn neigt zum Doppelkinn, oder zeigt ein solches ausgeprägt. Typisch vor allem ist bei den Madonnen der hohe Ansatz der Brust. Zuweilen ist er gemildert, läßt sich aber immer nachweisen. Dieses Merkmal in Verbindung mit der steifen Haltung des Christkindes, und der oft fehlerhaften Zeichnung desselben, läßt den Meister augenblicklich erkennen, selbst wenn sein Kolorit vom silbernen zum leuchtend gesättigten wechselt.

Nach dieser Kennzeichnung des Meisters wende ich mich zur Betrachtung einzelner Gemälde, die grundlegend für seine Art und grundlegend für seine Stellung in der Kunstgeschichte sind.

Ich beginne mit dem

## Triptychon aus der Columbakirche in Köln, jetzt in München.

In dem vierten Hefte meiner Kunststudien[1] habe ich, wie es auch Wauters nach mir getan hat, dieses ausgezeichnete Werk dem Memling zugeschrieben, allein die Werke Herlins haben mir gezeigt, daß dies unmöglich ist und zwar aus folgendem Grunde:

Dies Werk muß etwa in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zwischen 1445 und 1455 entstanden sein. Der Beweis dafür liegt darin,

---

[1] Breslau. Wiskott 1892.

daß Herlin, als er, ein seit 1459 seßhafter Meister seine großen Altarwerke, den Georgsaltar 1462 und das Altarwerk in der Jakobskirche in Rothenburg o. T. 1466 vollendete, eine genaue Kenntnis des Triptychon haben mußte. Er muß sogar genaue Skizzen von demselben gemacht haben, denn sonst ist es nicht zu erklären, wie die Verkündigung auf dem Georgsaltare in jeder Beziehung der Verkündigung auf dem Werke aus der Columbakirche gleicht. Diese Skizzen werden dann jedenfalls aus den fünfziger Jahren stammen. Selbst, wenn man die Vollendung des Triptychon bis 1459 hinausrückt, könnte es nur ein Jugendwerk Memlings sein, der damals kaum 30 Jahre alt war, und dem widerspricht die künstlerische Vollendung der Gemälde, die ich höher stellen möchte, als die der 20 Jahre später erscheinenden, urkundlich beglaubigten Werke Memlings. Auch eigentümliche Züge, die Memling nie bietet, sprechen dagegen, trotz der zahlreichen Berührungspunkte. Diese beweisen aber nur, daß sowohl Herlin, wie Memling Schüler des Meisters des münchener Triptychons waren, und daß dieser Memling weit länger und bedeutender beeinflußte als Herlin. Herlin sah ihm seine Szenen und Personen ab und kopierte sie zum Teil genau, er blieb aber selbständiger in der Landschaft, in der Architektur und in der Malweise, während Memling, wie seine urkundlichen Gemälde zeigen, in allen diesen Dingen noch viel mehr Anklänge an seinen Meister zeigt. Das spricht für einen lange Jahre dauernden Einfluß, und dieser Einfluß wird nur in Brügge stattgefunden haben, wo Memling seine Werke schuf. Da nun ein Roger als sein Lehrer angegeben wird, so kann es nur der Roger van Brügge, nicht aber Roger van der Weyden sein.

Zunächst will ich diejenigen Punkte hervorheben, in denen Herlin und der Meister des Columbabildes übereinstimmen. Ich habe bereits erwähnt, daß die Verkündigung des aus dem Jahre 1462 stammenden Georgsaltares der gleichen Szene des münchener Bildes gleicht. Die Haltung, die Gewandführung, die Gesichter des Engels und der Jungfrau Maria sind dieselben. Gleich ist der mit den Lichtstrahlen hereindringende heilige Geist, in Gestalt der Taube, gleich ist ferner die Anordnung der Ausstattungsgegenstände des Gemaches, bis auf den am Betthimmel herunterhängenden Wäschebeutel. Es erscheint mir dabei nicht uninteressant, daß an der gleichen Szene des später, 1466, vollendeten Altarwerkes der Jakobskirche in Rothenburg o. T. kleine Aenderungen vorgenommen sind, obgleich die Erinnerung an das Vorbild festgehalten ist, indem sich durch das Fenster eine Aussicht auf städtische Gebäude eröffnet.

Eine freie Wiederholung ist die Darstellung im Tempel, ebenfalls vom St. Georgsaltar. Der Tempel mit seinem Triforium ist abgesehen von der Umwandlung des romanischen in den gotischen Stil ähnlich, dabei ist die Haltung und die Gewandung der Gottesmutter im wesentlichen dieselbe. Große Uebereinstimmung zeigt auch die Figur der Begleiterin mit den Tauben, und der dahinter stehende heilige Joseph. Auch die Haltung des Hohepriesters ist wesentlich die gleiche, ja selbst das Hündchen fehlt nicht, wenn ihm auch die edle Rasse abgeht.

Eine bemerkenswerte Figur in der Szene der Beschneidung von dem gleichen Altarwerk ist die rechts kniende Figur. Sie erinnert im Gesicht an den König im Mittelbilde des münchener Triptychon, welcher von einigen Forschern als Karl der Kühne angesehen wird.

Dieses Mittelbild hat sein Gegenstück in der Anbetung der Könige, ebenfalls vom St. Georgs Altar, wenngleich die Szenerie nicht so reich ist, wie auf dem münchener Werke. Die vier Figuren, die drei Könige und die Madonna mit dem Christkinde, und die Art der Huldigung ist durchaus die gleiche wie auf dem Columbabilde. Auch die Tracht der drei Könige ist im wesentlichen gleich. Das ist sogar mit dem zu Füßen des knienden Königs liegenden Hute der Fall. Auch das Gesicht des knienden Königs ähnelt dem des münchener Triptychon.

Und nun der heilige Joseph! wo auch immer derselbe auf den Werken Herlins, in der Geburt, in der Anbetung, in der Darstellung im Tempel, oder in der Beschneidung erscheint, überall entspricht er dem Urbild in der Mitteltafel und im rechten Flügelbilde des münchener Werkes. Es ist dasselbe alte, gefurchte, weißbärtige, kahle Haupt mit denselben Gesichtszügen, derselben Bekleidung, denselben Pantoffeln an den Füßen, ja sogar der Krückstock ist derselbe.

Was nun aber von dem Joseph des Herlin gilt, das gilt auch für den Joseph des Memling, und ich halte mich dabei an das urkundlich beglaubigte Triptychon des Jan Floreins van Rijst im Johanneshospitale zu Brügge. Auch die Szene der Darstellung ist eine freie Wiederholung des Columbabildes. Ganz besonders möchte ich aber die Aufmerksamkeit auf die bekannte Figur des Mittelbildes des memlingschen Werkes lenken, auf den Mann, der in der Tracht der Bewohner des Hospitales durch das Fenster sieht und den die Tradition den Memling sein lässt. Derselbe Mann findet sich in der Darstellung im Tempel des münchener Triptychon, und zwar in der vorderen Säulenöffnung links.

Ist nun, wie ich vorhin an der Hand des Lebensganges und der

künstlerischen Tätigkeit Herlins nachwies, das münchener Werk in den fünfziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden, und kann es unmöglich ein Werk Memlings sein, so muß es dafür Memling, ebenso wie Herlin als Vorbild gedient haben. Dann ist aber auch die Annahme, daß Memlings Porträt auf dem van Rijstschen Altarwerke angebracht ist unrichtig, denn Memling war zur Zeit der Fertigstellung des Columbabildes, auf dem derselbe Mann angebracht ist, kaum 30 Jahre alt, während dieser mindestens 40 Jahre alt erscheint. Ferner ist dann auch der eine der heiligen drei Könige im münchener Triptychon nicht der 1433 geborene Karl der Kühne, denn die Figur des Königs entspricht einem Mannesalter von mindestens 30 Jahren.

Hat nun Memling das Werk nicht geschaffen, dann eben so wenig Roger van der Weyden, denn es fehlen ihm alle von mir hervorgehobenen, dem brüsseler Meister eigentümlichen Merkmale. Dagegen trifft alles, was ich von dem brügger Meister sagte zu, und die Betrachtung des Werkes, namentlich des Mittelbildes zeigt klar und deutlich, daß wir es mit einem in Flandern lebenden Meister zu tun haben, denn durchaus flandrisch ist das Städtebild des Hintergrundes, bis auf den Ausblick durch das linke Fenster auf das Schloß auf der Höhe. Dieses zeigt deutlich eine südliche, italienische Bauweise und darin, sowie in später zu erwähnenden Architekturen liegt für mich der Beweis, daß der Meister eine Zeitlang in Italien geweilt haben muß. Damit gewinnt die Bemerkung des Facius:[1] «De hoc viro ferunt, quum Rogerius Gallicus insignis pictor, de quo post dicemus, Jubilaei anno in ipsum Joannes Baptistae templum accessisset, admiratione operis captum auctore requisito eum multa laude cumulatum ceteris Italicis pictoribus anteposuisse» besondere Bedeutung und läßt sich dahin deuten, daß Roger van Brügge 1450 Rom und vielleicht auch Süditalien (Neapel etc.) besuchte und für italienische Fürstenhöfe und hohe Herren tätig war. Dafür spricht ja das Memoriale des Archivs von Ferrara vom Jahre 1451, dafür die Angabe Vasaris in seiner ersten Ausgabe 1550.

Gegen Roger van der Weyden spricht die korrekte Zeichnung der nackten Gestalten (siehe den kleinen Kruzifixus an der Säule im Mittelbilde, und Adam und Eva im Sündenfall an dem Betpulte in der Szene der Verkündigung). Gegen ihn spricht ferner die größere Flüssigkeit der Gewandfalten, die gesuchte Schönheit der Gesichter, die genreartigen Züge in den Szenen (siehe das Gemach in der Ver-

---

[1] Bartholomaei Facii de viris illustribus libris. Florentiae anno MDCCXLV.

kündigung mit dem hängenden Wäschebeutel) und in der Landschaft. Gegen Roger spricht auch der Reichtum der Gewänder, sowie der Landschaft, und die Vorliebe mit der Kräuter und Blumen im Vordergrunde angebracht sind (siehe die Lilie in der Kupfervase in der Verkündigung und die sprießenden Blumen zwischen dem Gestein im Vordergrunde des Mittelbildes.[1] Gegen den brüsseler Meister spricht auch die liebevolle Behandlung und Aufnahme der Tierwelt namentlich edler Hunde, Windspiel und Seidenpinscher, in den Hauptszenen, sowie die reiche Belebung der Landschaft. Auch der Madonnentypus entfernt sich von dem des Roger van der Weyden; dafür steht diesem die Gesichtsbildung der Madonnen des Herlin nahe, weniger dagegen der des Memling. Ihm ist nicht das reine Oval, der frauenhafte, mütterliche Gesichtsausdruck, ihm ist die herbe Jungfräulichkeit und das Eckige in der Wangengegend eigentümlich, ein Gesichtstypus, der sein Vorbild ausgeprägt in der Frauengestalt des Columbabildes in der Darstellung im Tempel hat, die in der linken Säulenöffnung steht.

Gehört nun das münchener Triptychon nicht dem Roger van der Weyden, sondern einem Meister, der Herlin und Memlings Lehrer sein muß, und der, entsprechend den ältesten von mir bereits in der fünften Kunststudie angeführten Urkunden kein anderer als Roger van Brügge sein kann, so gehört ihm auch das Bild

Die Darstellung im Tempel

aus der Sammlung des Grafen Czernin in Wien, welches ich früher ebenfalls irrtümlich dem Memling zuschrieb. Von diesem und dem münchener Werke habe ich bereits im vierten Hefte meiner Kunststudien[2] eine Abbildung gegeben und es eingehender beschrieben. Die architektonische Umrahmung ist eine freie Wiederholung der Architektur des entsprechenden münchener Bildes, auch die Szenerie ist nicht wesentlich abweichend, dagegen zeigen die meisten der handelnden Personen eine ausgeprägte Familienähnlichkeit, auch der heilige Joseph bei sonst gleicher Tracht. Die sprießenden Blumen des Vordergrundes sprechen ebenso wie die Haltung des Christkindes für den brügger Meister, doch will ich nicht unterlassen darauf aufmerksam zu machen, daß die Zeichnung desselben besser und richtiger, wie auf anderen Gemälden, ist. Daraus läßt sich wohl auf eine spätere Entstehungszeit schließen.

---

[1] Felix Rosen: Die Natur in der Kunst. Leipzig. Teubner 1903.
[2] l. c.

Gehören nun diese beiden Werke weder dem Roger van der Weyden, noch dem Memling an, sondern dem Lehrer Herlins und Memlings, so ist dasselbe auch mit anderen Bildern der Fall, welche ich, bevor ich die Werke Herlins kannte, dem Memling zuschrieb. Ich meine das Bladelinsche Altarwerk, das Altarwerk von Miraflores und den Johannesaltar in Berlin, von welch letzterem sich ja ein zweites Exemplar in Frankfurt a. M., im Städelschen Museum befindet. Der Ton, das Kolorit, ist in allen diesen Gemälden gleich. Ich will aber davon absehen und mich an die Zeichnung und die Szenerie halten. Ich beginne mit dem

Bladelinschen Altarwerke

und will zunächst die Angaben, welche ich früher etwas gewaltsam zu Gunsten der Urheberschaft Memlings gedeutet habe wiederholen.

Michiels[1] sagt, daß der burgundische Kanzler Bladelin, der Gründer der Stadt Middelburg, etwa um das Jahr 1450 bei dem Maler Roger, den er für Roger van der Weyden hält, das Werk bestellt habe. Dann macht Guicciardini[2] die Mitteilung, daß die Hauptgebäude der Stadt, Schloß und Kirche 1446 begonnen und 1450 vollendet wurden.

Fehlt auch der eigentliche urkundliche Beleg, so steht doch nichts im Wege anzunehmen, daß das Werk zwischen 1450 und 1455 entstand, also demselben Jahrzehnt angehört, wie das Triptychon aus der Columbakirche. Bladelin starb 1492, die Stadt erhielt 1464 das Marktrecht, muß also doch wohl mindestens ein Jahrzehnt zu ihrem Wachstum gebraucht haben, und damit ergibt sich dann die Wahrscheinlichkeit der obigen Annahmen.

Sind sie richtig, so kann dieses ausgezeichnete Werk dem damals kaum 30jährigen Memling nicht angehören, aber es konnte sowohl ihm als Herlin als Vorlage und Studienmaterial dienen, und daß dies der Fall war, läßt sich leicht nachweisen. Maßgebend ist dabei das Mittelbild, die Geburt Christi. Im Flügelbilde des Marienaltars in Nördlingen aus dem Jahre 1488 findet sich die Szene wiederholt, während sie in dem Herlinschen Altarwerke in der Jakobskirche mancherlei Abweichungen darbietet. Beiden ist die Gestalt und die Haltung der Gottesmutter, des Christkindes und des heiligen Joseph

---

[1] Gazette des beaux arts 1866.

[2] Descrittione di tutti i paesi altrimenti detti Germania inferiore. Anversae G. Silvio 1567.

gemeinsam, gemeinsam ist ihnen auch die Gruppe der kleinen Engel. Die Madonna in einem weißen, hemdartigen Gewande mit hinter die Ohren, zurückgestrichenen, aufgelöstem Haar kniet mit zusammengelegten Händen vor dem auf einem Zipfel ihres Gewandes liegenden Christkinde. Der heilige Joseph in der bisher beschriebenen Tracht schützt mit der rechten hohlen Hand das Licht und hält dasselbe ebenso wie auf dem Bladelinschen Bilde zwischen Ring und Mittelfinger. Die Englein gruppieren sich in ähnlicher Weise, wie auf dem berliner Gemälde zu Häupten des Christkindes, welches eine ähnliche Haltung zeigt und ähnlich falsch gezeichnet ist. Die Architektur des Stalles ist ebenfalls nicht sonderlich abweichend, namentlich nicht auf dem Bilde des Marienaltars, und die Stellung des Joseph in der Säulenöffnung. Auf dem rothenburger Werke ist dagegen eine wesentliche Abweichung. Der Stall und der heilige Joseph stehen an der entgegengesetzten Seite des Bildes, auch die Architektur ist abweichend.

Wie Herlin, so lehnt sich auch Memling mit dem rechten Flügelbilde des van Rijstschen Triptychon an das Mittelbild des Bladelinschen Altarwerkes an. Das gilt freilich nur für die Grundzüge, allein auch bei ihm erscheint der heilige Joseph in derselben Tracht, mit demselben kahlen Haupte und mit derselben eigentümlichen Haltung der Kerze. Auch die Lage des Christkindes auf dem Gewandzipfel der knienden Madonna ist die gleiche, wie die Stellung und die Tracht der kleinen, weißgewandeten Englein. Daß die ganze Szene bei Memling geschlossener, der landschaftliche Hintergrund weit einfacher ist, liegt darin, daß ein Flügel- und nicht ein großes Mittelbild geschaffen wurde.

Was berechtigt mich nun aber dazu sowohl von Memling als Urheber dieses Werkes, als von Roger van der Weyden abzusehen und dem Roger van Brügge, dem Schöpfer des münchener Triptychon zuzuschreiben? Die Gründe sind die bereits angeführten, wobei ich allerdings vorausschicke, daß ich in der Madonna des Bladelinschen Altarwerkes nicht den Madonnentypus Rogers wiedererkennen kann. Wie ich bereits in meiner vierten Kunststudie ausführte, ist es ein Porträt, und zwar das der Tochter des Kanzlers.

Der heilige Joseph zeigt auf dem Columbabilde an der Schläfe Warzen, und diese kommen auch dem Joseph des Bladelinschen Altarwerkes zu, der ein gleiches Gewand trägt. Ferner ist die Ansicht Middelburgs im Mittelbilde, und ganz besonders das Schloß gleich dem Stadtausblick rechts im Mittelbilde des münchener Triptychon. Der

Reichtum der Landschaft, die Belebung derselben durch Figuren, auch der Schimmelreiter fehlt nicht, ist gleich, ja es fehlt auch nicht das Schloß auf der Höhe und zwar im linken Flügelbilde mit einer mehr südländischen, als nordischen Architektur. Dann die zahlreichen im Vordergrunde des Mittel- und linken Flügelbildes sprießenden Kräuter und Blumen, nicht zu vergessen die mit Sorgfalt dargestellten Pilze auf dem verfaulenden Dache des Stalles. Die klumpige Darstellung des niedrigen Baumschlages fehlt auch nicht, ebenso wenig fehlen die kleinen genreartigen Züge in den über dem Dach des Stalles heranschwebenden Englein. Hervorragend ist auch hier die Pracht der Gewänder und der Kleinodien in den beiden Flügelbildern. Alles dies sind Merkmale nicht Rogers van der Weyden, sondern des flandrischen, brügger Meisters. Dazu kommt dann noch die richtige Zeichnung der erwachsenen Personen, die seelenvolle Haltung der Hände mit ihren schlanken Fingern, die Milderung des Faltenwurfes und vor allem auch die falsche Zeichnung des Christkindes. Ich lenke dabei vor allem die Aufmerksamkeit auf den linken Arm des Christkindes im Mittelbilde und des linken Beins desselben im linken Flügelbilde. Die steife Haltung, der ein wenig verlängerte Hinterkopf, und die Gesichtszüge sind die gleichen.

Dann

Das Altarwerk aus dem Kloster Miraflores!

Wer dieses Werk, das Bladelinsche Triptychon und den Johannesaltar nebeneinander und unmittelbar hintereinander betrachtet, kann weder nach dem Ton, noch nach der Farbengebung und der Malweise zweifeln, dass sie von einem Meister geschaffen sind, und wenn ich als solchen Roger van Brügge nenne, so widersprechen dem auch nicht die Urkunden des spanischen Klosters. Es heisst darin:

«Anno[1] MCCCCXLV donavit praedictus rex (Don Juan II.) pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens, nativitatem scilicet Jesu Christi, descensionem ipsius de cruce, quae alias quinta angustia nuncupatur et apparitionem ejusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel magno et famoso flandresco fuit depictum.»

Diese urkundliche Mitteilung ist nun nicht bloss in der Beziehung wichtig und interessant, als das Werk im Anfange der vierziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sein muß, und den

[1] Ponz. Viage d'Espagna Madrid 1783. Bd. XII.

flandrischen Maler Roger als Urheber hat, sondern daß dasselbe zu denjenigen Werken gehört, welche weder den Memling, noch den Herlin beeinflußten. In keinem Bilde dieser Maler zeigt sich ein Anklang an dasselbe. Es ist demnach nicht bloß frühzeitig den Niederlanden entzogen worden, es beweist auch, daß Memling und Herlin nicht vor 1445 in die Niederlande gekommen sind. Für Herlin, der damals zehn Jahre alt war, ist es von vornherein ausgeschlossen und für den etwa fünfzehnjährigen Memling sehr unwahrscheinlich, aber ich möchte doch nicht unterlassen, auf diese Unmöglichkeit ausdrücklich aufmerksam zu machen, da dadurch der Aufenthalt der beiden in den Niederlanden in den fünfziger Jahren in ein klareres Licht tritt. Dieses hervorragende Werk beweist aber weiter, daß sein Urheber zu dieser Zeit in der Kraft seiner Jahre und auf der Höhe seiner Kunst stand, und wenn ich ein Alter von 45 Jahren ansetze, so glaube ich nicht weit fehl zu greifen. Dann wäre das Geburtsjahr etwa auf 1400 zu setzen.

Warum ist nun aber Roger van der Weyden nicht der Schöpfer dieses Werkes, trotz der Aehnlichkeiten in der architektonischen Umrahmung mit der des Pradowerkes, welche vor allem die Forscher veranlaßt hat die Urheberschaft des brüsseler Meisters anzunehmen? Wegen der tiefgreifenden Unterschiede, trotz aller äußerlichen Uebereinstimmung! So gut die Gruppen in dem Mittelbilde des Pradowerkes zusammengestellt sind, jeder einzelnen Figur klebt die Alltäglichkeit an, ist ohne verschönernde Zutat dem gewöhnlichen Leben entnommen. Von Idealisieren ist gar keine Rede. Das liegt überhaupt nicht in der Eigenart Rogers van der Weyden und dafür bieten auch die Hauptfiguren klare Beispiele. Wie ganz anders dagegen die Figuren und Figurengruppen im Altarwerke von Miraflores, selbst wenn man von der unendlich viel sorgfältigeren und zierlichen Ausführung der architektonischen Einzelheiten, die zuweilen an das Fabelhafte grenzt, absieht. Jede Figur in idealer Haltung und Gewandung, jede dem Schönheitsideal tunlichst angenähert, jede, auch die nackte Gestalt wesentlich richtig gezeichnet. Die Apostelfiguren sind geradezu klassisch, und auch Dürer hat sie nicht besser dargestellt. Dann die Nebenfiguren in den Rundbogen, wie geschickt sind sie gruppiert, wie zart in der Auffassung und Ausführung! Wie symmetrisch fein und künstlerisch sind ferner die die Kronen haltenden Engel in der Mitte der Rundbögen! Es sind dekorative Kabinettstücke wie wir sie in den Werken des brüsseler Meisters nicht entfernt finden. Wie unendlich reich gebildet sind dann die Säulenkapitäle im Innern der

Gemächer, unendlich viel reicher und durchgebildeter, als in den sieben Sakramenten und im Mittelbilde des Pradowerkes. Dann die landschaftliche Szenerie, welche mannigfaltiger im linken Flügelbilde, einfacher im Mittelbilde ist, immerhin aber reicher wie bei Roger van der Weyden. Ja! sie trägt im linken Flügelbilde sogar einen südlichen Charakter, nicht allein in Rücksicht auf die schroffen, spitzen Gipfel des Hochgebirges, sondern auch mit Bezug auf den Versuch der Darstellung von palmenähnlichen Gewächsen, neben den drei im Hintergrunde zu dem Grabe Christi pilgernden Frauen. Freilich beweist dieser Versuch, daß der Künstler das Land der Palmen und zugleich des Hochgebirges, Südspanien nicht gesehen hat. Die Krone ist wie überhaupt der Baumschlag klumpig.

Ich muß dann noch besonders auf die Darstellung der einzelnen Hauptpersonen zurückkommen, die viel schöner und befriedigender ist, wie bei Roger van der Weyden. Die Gesichter zeigen durchgängig ein viel höheres Schönheitsideal, und selbst wo das Gesicht ausgeprägt häßlich ist, wie bei dem im rechten Flügelbilde schlafend dargestellten heiligen Joseph, wird dies gemildert durch den genrehaften Charakter der Szene, dem ein gewisser satirischer Zug in der Gegenüberstellung des gebrechlichen alten Mannes und der blühenden Jungfrau beigemischt ist, der die Aufmerksamkeit fesselt, und von dem Häßlichen ablenkt. So wenig schön ferner im Mittelbilde das Gesicht des toten Heilandes ist, und lebhaft an das Heilandsgesicht Rogers van der Weyden erinnert, so wird dies doch gemildert durch das herrliche Antlitz der darüber hingebeugten, in Tränen aufgelösten Maria. Der Gestalt des Christus fehlt im übrigen die abschreckende Magerkeit des Christus des brüsseler Meisters. Die Beine sind ferner viel proportionierter. Immerhin ist diese Christusgestalt im höchsten Grade bemerkenswert, nicht allein mit Bezug auf später zu erwähnende Gemälde, sondern auch mit Bezug auf die vorhandenen Anklänge an die Malweise Rogers van der Weyden. Es wäre denkbar, daß dieser Meister in der Darstellung der Askese und der religiösen Leidenschaft auf den Schöpfer des Altarwerkes von Miraflores eingewirkt hat, und daß dieser, wenn auch nicht als Schüler, so doch als Bewunderer der Werke seines brüsseler Zeitgenossen dessen Figuren seinen eignen zuweilen zu Grunde legte. Im übrigen, wie viel lebendiger und dabei gemäßigter in der Haltung wirken die einzelnen Gestalten, wie bei Roger van der Weyden! Ferner vergleiche man die Darstellung des nackten Körpers und der nackten Körperteile im Altarwerke von Miraflores mit den Darstellungen des Nackten in den Seitenflügeln, namentlich dem

linken des Pradowerkes. Hier zum Teil Unnatur, dort richtige Wiedergabe des Körpers. Beinhaltungen und Beinformen, wie man sie bei dem brüsseler Meister sieht, sind bei dem Schöpfer des Altarwerkes von Miraflores unmöglich.

Also ein anderer Roger hat das Werk von Miraflores gemalt, und wahrlich ein großer vlämischer Meister, derselbe, welcher die bereits abgehandelten Bilder schuf. Das ergibt sich nicht nur aus der Farbengebung, dem klaren durchsichtigen Ton, der über dem Ganzen liegt, das ergibt sich auch aus der Zeichnung und Darstellung der Einzelheiten nicht bloß in der Landschaft, sondern auch in den Personen. Fehlen auch die von dem Meister mit Vorliebe im Vordergrunde angebrachten Kräuter und Blumen, so ist dafür die Malweise der Bäume mit hartem Pinsel und ohne Gliederung die gleiche. Gleich sind auch die Mängel in der Zeichnung, namentlich in der Wiedergabe des rechten Armes des Christkindes. Die Gestalt der Madonna folgt dem Typus des Meisters, ebenso trotz des hohen Alters der heilige Joseph. Bemerkenswert ist links im Mittelbilde die Gestalt des Joseph von Arimathia. Dasselbe Gesicht erscheint in dem münchener Bilde der Anbetung der heiligen Drei Könige in der linken Türöffnung. Dasselbe lockige, weiße Haar und derselbe schöne weiße, lockige Vollbart und am Munde die etwas eingezogene Unterlippe, mit leicht hängenden Mundwinkeln, nebst an der Schläfe stark vorspringende geschlängelte Adern. Es ist ein Werk des Roger van Brügge.

Hat nun dieses Werk keinen direkten Einfluß weder auf Herlin, noch auf Memling gehabt, so ist das dagegen mit dem

### Johannesaltar in Berlin und Frankfurt a. M.

der Fall, und zwar gilt das für Memling. Dies ist abermals ein Beweis, daß er Schüler des Schöpfers dieses Werkes war. Dies zeigt vor allem das rechte Flügelbild des Katharinenaltares im Hospital zu Brügge, ein urkundliches Werk Memlings, die Enthauptung Johannes des Täufers. Dasselbe stammt aus dem Jahre 1479, während über die Zeit des Entstehens des Johannesaltares ebenso wenig bekannt ist, wie über den ursprünglichen Standort desselben. Aus dem Bilde selbst den Zeitpunkt der Entstehung heraus zu finden unterliegt den größten Schwierigkeiten. Die geringere Sorgfalt in der Ausführung, namentlich auch der architektonischen Einzelheiten, sowie die Gezwungenheit einzelner Personen, im Vergleich zu dem Triptychon von Miraflores deutet auf eine frühere Entstehungszeit, etwa 1440, doch möchte ich in dieser Beziehung keine Entscheidung treffen.

Der Johannes des Mittelbildes ist das Vorbild des Johannes des Täufers im Mittelbilde des Katharinenaltares gewesen. Es ist im wesentlichen dieselbe Gestalt, dasselbe Gesicht, dieselbe Gewandung. Die Szene der Enthauptung ist eine freie Wiederholung der gleichen Darstellung des Johannesaltares. Das zeigt sich vor allem in der Gestalt des Henkers und der Herodias. Schon in meiner vierten Kunststudie habe ich auf diese Aehnlichkeit aufmerksam gemacht, und sie brachte mich zu dem Irrtum, daß der Johannesaltar ein Werk Memlings sei. Die Beinstellung des Henkers ist genau dieselbe, ebenso die Drehung des Oberkörpers und des Gesichtes, jedoch erscheint dieselbe bei Memling gemildert. Gleich ist auch die steif gestreckte Haltung des einen Armes. Die Haltung der Herodias ist auf dem Seitenbilde des Johannesaltares merkwürdig gezwungen, um nicht zu sagen geziert, bei Memling dagegen vollkommen natürlich. Dennoch findet sich Verwandtes. Das mehr oder minder in Furcht und Abscheu seitwärts gewandte Gesicht kehrt auf beiden Bildern wieder. Auch die Gastmahlszene im Saale des Hintergrundes ist nicht wesentlich verschieden, ebenso wenig wie die links neben dem Gebäude dahinziehende Straße. Im übrigen zeigt das Memlingsche Werk, daß der Schüler weit über das frühe Werk seines Lehrers und Meisters hinausgeschritten ist.

Das Werk zeigt aber trotz alledem den Charakter der bisher besprochenen Werke Rogers van Brügge, in der Architektur, in der Landschaft, der Szenerie sowohl, wie in der Darstellung der einzelnen Gestalten.

Die Architektur ist einfacher und weniger zierlich und reich wie auf dem Altarwerke von Miraflores, zeigt aber dennoch denselben Meister. Die Figuren sind nicht allein durchgängig richtig gezeichnet, sondern die Apostel sind auch klassische Gestalten, welche ebenso wie bei dem Triptychon von Miraflores zu dem Schlusse nötigen, daß der Meister des Werkes mit den antiken Formen und Gewandungen vertraut war, sei es, daß er diese Kenntnis durch besondere Vorlagen, oder durch eigenes Anschauen im Lande der Antike, Italien, gewann. Die Apostelfiguren, ebenso wie die Figuren unter den Baldachinen stehen freilich denen des Altarwerkes von Miraflores an Feinheit, Sorgfalt und Glätte der Ausführung nach, allein die Gruppierung der letzteren, ebenso wie die Zeichnung erhebt sich über die Alltäglichkeit der Gruppen in den Werken Rogers van der Weyden. Die Baldachine sind dabei im wesentlichen eine Wiederholung der gleichen im spanischen Triptychon.

Charakteristisch für Roger van Brügge sind nun wieder die im

Vordergrunde zwischen den Fliesen und an den Säulen sprießenden Kräuter und Blumen, auch der klare helle Ton, der über der Landschaft liegt, ist ihm eigentümlich, wie auch die geringe Gliederung des Baumschlages. Die Landschaft des Mittelbildes scheint der Maasgegend entnommen zu sein, und das Schloß auf der Höhe erinnert in seiner südlichen Architektur an das Schloß im Columbabilde.

Die dem brügger Meister eigenen genreartigen Züge finden sich besonders im rechten Flügelbilde der Namengebung, in welchem das Gemach in seiner Einrichtung dem Gemach in der Verkündigung des münchener Triptychon entspricht. Jede Einzelheit, namentlich auch des Gerätes ist mit großer Vorliebe nicht allein, sondern auch mit besonderer Kunstfertigkeit behandelt. Reizend sind in diesem Flügelbilde die beiden zum Besuch der Wöchnerin erscheinenden Frauen, fein und prächtig ist auch die den Bettüberzug ordnende Dienerin. Die Figuren des Mittel- und des rechten Flügelbildes sind in ihrer Natürlichkeit, in der Richtigkeit der Zeichnung auch der Gewandführung echte Gestalten Rogers van Brügge, nur die Zeichnung des Johannes in der Namengebung läßt wiederum zu wünschen übrig. Die Gesichtsbildung des Christus in der Taufe, namentlich die breite Jochbein- und Wangengegend gleicht der des Christus im Mittelbilde des Altarwerkes von Miraflores! Der wohlproportionierte Körper hat in seinen kräftigen Formen nichts mit den mageren Gestalten Rogers van der Weyden gemein. Auch der bräunliche Fleischton ist durchaus der Rogers van Brügge. Im Gastmahl des Herodes im linken Flügelbilde fehlt auch nicht das edle Windspiel.

An der Hand dieser Werke gelingt es uns verhältnismäßig leicht andere Werke dem Meister zuzuschreiben, und zwar vor allem

Das jüngste Gericht in Beaune,

welches im Auftrage des Kanzlers Rollin, wahrscheinlich in den Jahren 1443—1447, jedenfalls vor dem Jahre 1450 vollendet wurde.[1] Es wird einfach angenommen, daß es ein Werk Rogers van der Weyden sei. Welch ein Abstand aber zwischen diesem Werke und den Bildern Rogers van der Weyden im Prado und in Antwerpen, welche beide jüngere Schöpfungen sind, als das Werk in Beaune! Wäre letzteres eine Schöpfung des brüsseler Meisters, so fiele es ebenso wie die beiden anderen Bilder in die Zeit vollendeter Manneskraft, aber welch ein Rückschritt hätte dann der Meister, namentlich mit dem

[1] Gondelet. Histoire de la ville de Beaune. Dijon 1772.

Altarwerke von Cambrai gemacht, welches für die Vergleichung zunächst in Betracht kommt! Freilich will ich nicht leugnen, daß die Haltung Christi auf der Weltkugel mit Lilie und Schwert zu beiden Seiten und der die Verklärten segnenden rechten, die Verdammten abweisenden linken Hand auf beiden Gemälden wiederkehrt, aber ein Meister, welcher vor dem Jahre 1450 nackte Gestalten malte, wie die beiden in den Wagschalen abgewogenen, der konnte nicht bald nachher gegen Ende der fünfziger Jahre nackte Figuren malen, wie sie sich im Altarwerke von Cambrai in den Seitenflügeln, im jüngsten Gericht und in der Austreibung aus dem Paradiese finden. In dem Werke von Beaune herrscht edles Ebenmaß und klassische Haltung, und es zeigen sich Gesichtszüge, die sich weit von dem alltäglichen Ausdruck der Gesichter Rogers van der Weyden entfernen, der unschöne und namentlich in den unproportionierten unteren Extremitäten abstoßend wirkende Gestalten schuf.

Mit welch ruhiger, hehrer Miene thront der Weltenrichter im Mittelbilde des Beauneschen Altarwerks, wie majestätisch schön; und wie viel weniger anziehend wirkt dagegen der Schmerzenszug in dem unschönen Gesichte des Christus des brüsseler Meisters! Der Zug des Bedauerns und des Schmerzes steht eigentlich im Widerspruch mit seinem unparteiischen Richteramt, das wohl Schmerz und Mitleid mit den Verdammten, aber noch weit mehr Freude und befriedigte Teilnahme für die Erlösten zeigen sollte. Können auch beide Seelenbewegungen nicht zugleich auf einem Gesichte thronen, so glaube ich doch, und es findet das seine Bestätigung in den Darstellungen des jüngsten Gerichtes anderer Meister, daß der Ausdruck im Hospitalbilde den Vorzug verdient, während der andere mehr asketische Naturen befriedigen mag, auf welche ja Roger van der Weyden besonders wirkte.

Dann der prachtvolle, die Auferstandenen wiegende Erzengel in seinem herrlichen, im Faltenwurfe tadellosen Gewändern. Wie viel anziehender wirkt er, als der Engel des Gerichtes in dem rechten Flügelbilde des Pradowerkes, an dessen Körper sich die Gewänder hart und brüchig falten; ebenso wie an den übrigen Hauptgestalten! Wie störend wirkt ferner der vortretende Kehlkopf der Gottesmutter im linken Flügelbilde! So etwas hat der Meister des Werkes von Beaune nirgends dargestellt. Aus allen diesen Gründen lehne ich die Urheberschaft Rogers van der Weyden an dem Rollinschen Bildwerke ab, und es bleibt nur, da ein Roger der Schöpfer war, Roger van Brügge übrig. Ich finde nichts in diesem Werke, was dieser Meister

nicht geschaffen haben könnte. Vor allem mache ich dabei auf die seelenvolle Haltung und Zeichnung der Hände sämtlicher Figuren aufmerksam, wodurch sich besonders dieser Künstler auszeichnet.

Nicht minder hervorragend ist

Die Kreuzabnahme in der Antesagrestia des Escurial.

Die Frage, welches Gemälde ist das Original und welche sind Kopien ist zuletzt von Justi[1] behandelt und erledigt worden. Ebenso habe ich mich bereits vorhin mit der Frage beschäftigt: «Ist Roger van der Weyden, wie allgemein angenommen wurde, der Schöpfer, oder ein anderer Roger?» und ich habe dieselbe mit Bezug auf den brüsseler Meister verneint und mich für Roger van Brügge entschieden, von der Grundannahme ausgehend, daß, wenn die sieben Sakramente in Antwerpen ein Werk Rogers van der Weyden sind, dieser Künstler unmöglich die Kreuzabnahme gemalt haben kann. Ein Roger muß es aber sein, dafür sprechen die Urkunden.

Ich will die Gründe, welche für den brügger Meister sprechen, soweit ich sie nicht bereits angegeben habe, hervorheben. Ich entnehme sie vor allem den dargestellten Persönlichkeiten, und dabei ist mir in erster Linie der auf der Leiter stehende Mann, welcher den Leichnam Christi vom Kreuze gelöst hat, besonders in die Augen fallend. Er erscheint in dem Bladelinschen Altarwerke im linken Flügelbilde, und ist der Stehende unter den heiligen drei Königen. Es ist ein ausgeprägtes, durchaus südländisches Gesicht, mit dicken wulstigen Lippen, krausem, schwarzem Kopfhaar und einer an der Stirn niederhängenden Locke. Das Haupt umgibt eine weiße Kopfbinde. Es ist eine Gestalt, die aus dem Rahmen der übrigen herausfällt, und darum die Aufmerksamkeit erregt. Von dem Künstler mit Vorliebe dargestellt, erscheint sie auch in anderen Gemälden. Nicht minder bedeutsam ist der Jünger Johannes, welcher auch im Mittelbilde des middelburger Triptychon und zwar in derselben vorgebeugten und in den Knien geknickten Haltung erscheint, mit vorgestreckten Armen die Gottesmutter sanft vom Leichnam zurückdrängt, während er in der Kreuzabnahme mit ebenfalls vorgestreckten Armen die ohnmächtig niedersinkende Maria stützt. Der Zug der schmerzhaften Teilnahme, wie er sich in dem leicht geöffneten Munde ausprägt, ist in beiden Werken derselbe, gleich ist auch das kurze, krause Haar, gleich sind die Augen und die Augenbrauen, ferner die scharf auf-

[1] Zeitschrift für bildende Kunst, 1886.

tretenden Nasenfalten und die kräftig vortretende Halsmuskulatur. Auch das Gewand und der zurückgeschlagene Mantel sind nicht wesentlich verschieden, und bemerkenswert sind die bloßen Füße des Jüngers, welche in beiden Gemälden wiederkehren. In beiden Werken besitzen die Frauengestalten durchaus den Typus Rogers van Brügge, nur erscheinen sie in der Kreuzabnahme, wie die Maria Magdalena, noch etwas voller und gereifter, auch fehlt ihnen nicht die ihm eigentümliche reiche Kopftracht. Die Gewanddarstellung und die Faltenführung entspricht ebenfalls seiner Darstellungsweise, ebenso wie die seelenvolle Haltung und Zeichnung der Hände. Auch der Schmuck der Gewänder fehlt nicht, namentlich nicht bei der Maria Magdalena und dem Nikodemus, sowie dem Joseph von Arimathia. In dem Bilde des Nikodemus finde ich den Nikodemus des Mittelbildes des Triptychons von Miraflores, sowie den Zacharias in der Namengebung des Johannesaltares wieder. Auch dies stützt die Annahme der Urheberschaft Rogers van Brügge. Ueber die Zeit der Entstehung dieses hervorragenden Werkes läßt sich nichts mit Sicherheit sagen. Ich glaube es gehört der späteren, reifsten Zeit des Meisters, etwa den siebenziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts an, und dafür spricht, meine ich, nicht am wenigsten die in jeder Beziehung wundervolle Wiedergabe des Leichnams Christi, welche weit die Darstellung desselben in dem Altarwerke von Miraflores übertrifft.

Ich könnte nun in Versuchung geraten die Grablegung in den Uffizien in Florenz, und die gleiche Darstellung in dem Museum im Haag, welche beide dem Roger van der Weyden zugeteilt werden, dem brügger Meister zuzuschreiben, so viele Uebereinstimmungen finden sich in der Mal- und Darstellungsweise zwischen diesen Gemälden und der Kreuzabnahme, allein auf der andern Seite stoßen mir auch so vielerlei Bedenken auf, daß ich es vorziehe bei einer anderen Gelegenheit auf diese, sowie auf andere ähnliche Werke zurückzukommen. Ich fürchte mein Schiffchen würde jetzt zu sehr mit Ballast beladen werden und dem etwa einsetzenden Sturme der Kritik nicht standhalten.

Dagegen halte ich für eine unzweifelhafte Schöpfung des brügger Meisters

Die Beweinung Christi in Wien mit der heiligen Magdalena und Veronika auf den Seitenflügeln.

Dieses Werk trägt alle Merkmale des Meisters trotz der störenden Erscheinung der vier schwebenden Engel, die ich namentlich auf den

Seitenbildern für eine künstlerische Verirrung und eine unnötige Zutat halte, und trotz der Zeichnung des gekreuzigten Heilandes, welche durchaus nicht auf der Höhe der Zeichnung der übrigen Christusfiguren des Künstlers, am allerwenigsten der des Christus in der Kreuzabnahme steht. Der magere Körper, die große Länge der Beine, das Gesicht entspricht weit mehr dem Gekreuzigten des Roger van der Weyden, aber das übrige zeigt deutlich die Hand Rogers van Brügge.

Das Gemälde stammt bekanntlich aus dem Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Weiteres ist über die Herkunft desselben nicht bekannt.

Schon bei dem ersten Anblick fesselte mich die Uebereinstimmung des klaren, durchsichtigen, hellen Tones, welcher über dem Gemälde ausgebreitet ist, mit dem des Altarwerkes von Miraflores, ferner der übereinstimmende Fleischton, ferner die Leuchtkraft der Farben, vor allem aber die ganze Darstellungsweise, welche trotz der oben hervorgehobenen Mängel das Werk zu einem hervorragenden des Meisters stempelt.

Mustergültig ist die Darstellung des Stifterehepaares, die innige Frömmigkeit des Mannes mit seinen weichen Gesichtszügen, die vornehme Ruhe und Gelassenheit der Frau mit den schön gezeichneten, seelenvollen Händen. Hinreißend in ihrem Schmerz ist die das Kreuz umklammernde Maria, ebenso wie der sie stützende Lieblingsjünger. Mustergültig auch als Gewandfigur ist die heilige Magdalena im rechten Flügelbilde, und herrlich ist der Christuskopf auf dem Schweißtuche der Veronika, welcher dem Christuskopf auf dem Bilde der heiligen Veronika in Frankfurt a. M. gleicht. Diese Uebereinstimmung ist, wie ich später zeigen werde, in kunstgeschichtlicher Beziehung von Bedeutung. Die heilige Veronika zeigt die gleiche Kopftracht, wie die heilige Magdalena in der Nationalgalerie zu London. Die Gesichter der heiligen Frauen folgen durchaus dem Typus der Frauen Rogers van Brügge. Auch die Gewandführung spricht für diesen Meister, vor allem aber spricht dafür das Gesicht des Johannes. Er hat dasselbe Gesicht, mit demselben Ausdruck wie auf dem Mittelbilde des Altarwerkes von Miraflores und wie in der Kreuzabnahme des Escurial. Auch die Haltung ist im wesentlichen übereinstimmend, und das Gewand entspricht fast vollkommen dem Gewande des Johannes im Berliner Triptychon. Gleichfalls ist er auf dem wiener Bilde mit nackten Füßen dargestellt, deren Zeichnung auch hier einiges zu wünschen übrig läßt.

Die Landschaften auf den beiden Flügeln sind wahre Kabinettstücke, während die heilige Stadt im Mittelbilde ein Phantasiewerk ist. Immerhin zeigt sie in dem flandrischen Straßenbilde mit den dasselbe belebenden Figuren, einschließlich des Schimmelreiters, deutlich den Charakter des brügger Meisters. Sprechend für ihn ist auch der Baumschlag in seiner klumpigen, harten, kräftigen Zeichnung, und besonders möchte ich die Wiedergabe der geologischen Beschaffenheit des Bodens hervorheben, worauf Rosen[1] bereits die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Es ist ein Kalkschiefer, wie er sich, wenn auch nicht so ausgeprägt im Bladelinschen Altarwerke, sowie im Mittelbilde des Johannesaltares zeigt.

Nach diesen Darstellungen wende ich mich einem Gemälde zu, welches in der neuesten Zeit von Tschudi[2] an das Licht gezogen hat, und welches die Aufmerksamkeit der Kunstforscher in vollstem Maße verdient. Es wäre nur zu wünschen, daß recht bald tadellose Lichtbilder von dem Werke der allgemeinen Benutzung zugänglich würden. Ich meine

Das Triptychon der Gräfin Merode in Brüssel,

dessen Mittelbild in einer allerdings nicht tadellosen Nachahmung in der Galerie zu Kassel vorhanden ist. Ich bedaure das Werk nicht selber gesehen zu haben, allein es scheint mir dies vorläufig als kein großer Mangel, weil von Tschudi über die Farbengebung, über den Fleischton u. s. w. ausführliche Angaben gemacht hat, die allein schon beweisen, daß dasselbe nicht aus den Rahmen der bisher beschriebenen Werke herausfällt. Es bleibt mir somit nur übrig weitere Einzelheiten vorzubringen, welche beweisen, daß dieses herrliche Triptychon ebenfalls eine Schöpfung Rogers van Brügge ist. Dasselbe ist dem rechten Flügelbilde, der Verkündigung des Altarwerkes aus der Columbakirche in Köln nächstverwandt. Der Engel ist mit Bezug auf die Gesichtsbildung und die Haartracht der gleiche, ebenso die heilige Jungfrau, die durchaus den Madonnentypus Rogers van Brügge trägt. Das glatt gescheitelte, hinter die Ohren zurückgestrichene und in Locken herunterhängende Haar ist bei ihm häufig zu finden. Auch der mit den Sonnenstrahlen durch das Fenster hereinschwebende heilige Geist, der hier allerdings die Gestalt eines das Kreuz tragenden Engelchens, statt einer Taube hat, fehlt nicht. Vor allen Dingen spricht aber für den Meister das Genrehafte der ganzen Szenerie, des im Nebenge-

[1] l. c.
[2] l. c.

mache mit der Anfertigung einer Mausefalle beschäftigten Nährvaters Joseph, der hier allerdings weder das Gesicht, noch die Tracht der typischen Josephsfigur Rogers hat. Er ist im häuslichen Gewande bei häuslichen Verrichtungen dargestellt, und es zeugt von einem feinen, künstlerischen Gefühl des brügger Meisters, wenn er ihm eine andere Gestalt gibt, als die ist, welche er in den Darstellungen hat, in welcher er eine Hauptrolle spielt. Wie fein empfunden und ganz in seiner Weise ist ferner die Szene des rechten Flügelbildes mit den beiden knienden Stiftern! Der Vorgang der Verkündigung wird durch die nur halb geöffnete Tür, hinter der sie knien, ihren Blicken entzogen, sie können nur das Wunder desselben und seine Folgen ahnen. Mit welcher Liebe ist dann auch das Innere der Gemächer dargestellt, sowohl die einfache Werkstatt mit ihren sorgfältig gemalten Werkzeugen, als das Wohngemach der Jungfrau, das einfach und bescheiden, aber in jeder Beziehung traulich auch des künstlerischen Schmuckes, wie Roger van Brügge es so sehr liebt, nicht entbehrt. Man betrachte nur die beiden Kaminfiguren, die Leuchter, sowie die Bank mit den vier Löwen an den Ecken und dem zierlichen gotischen Schnitzwerk, wie sich Aehnliches an dem Betpult der Maria in der Verkündigung des Columbabildes in München zeigt. Wie traulich und zugleich wie fein die schwelende Kerze im Leuchter. Das Licht ausgelöscht im Augenblick des Hereinschwebens des heiligen Geistes. Wie prächtig ist ferner der blühende Lilienstengel in dem Kruge auf dem Tische dargestellt, und dann die Landschaft, der Ausblick durch das Tor auf eine vlämische Straße in dem Bilde der Stifter, sowie der Ausblick durch das Fenster der Werkstatt des heiligen Joseph auf den Marktplatz einer vlämischen Stadt. Auf der Straße fehlt der Schimmelreiter nicht, ebenso wenig wie die harmlosen Spaziergänger auf dem Marktplatze, dem dadurch ein besonderes Interesse innewohnt, als im Hintergrunde zwei Kirchen sich erheben, die an die Liebfrauen- und die Jerusalemkirche in Brügge erinnern, und somit wieder die Annahme eines brügger Meisters stützen. Dann weiter im Vordergrunde des rechten Flügelbildes die mit vollendeter Liebe und Sorgfalt gezeichneten und gemalten Blumen und Sträucher, wie der brügger Meister sie liebt und so oft und gern in seinen Gemälden verwendet. Es ist ein Werk, welches nicht allein dem Können, sondern auch der künstlerischen Auffassung und dem feinen Empfinden des Meisters das glänzendste Zeugnis ausstellt.

Ihm schließt sich

Das Altarwerk des Heinrich von Werl im Prado

würdig an, von dem allerdings nur die Flügelbilder erhalten sind,

welche rechts den Stifter mit Johannes dem Täufer, links die heilige Barbara zeigen.

Das Werk stammt urkundlich aus dem Jahre 1438 und ist von v. Tschudi[1] ausführlich behandelt und seinem namenlosen Meister von Flemalle zugeschrieben worden, während ein Jahr später Firmenich Richarz[2] Roger van der Weyden als Schöpfer nennt. Ich vermag ebenso wenig wie andere diese Urheberschaft anzuerkennen. Es fällt ebenso wie das Meroder Altarwerk vollkommen aus dem Rahmen der Werke des brüsseler Meisters heraus. Dagegen stimme ich vollständig mit v. Tschudi überein, wenn ich auch den Meister viel schärfer bezeichne, als er es tut und wieder seinen Namen in die Kunstgeschichte einführe. v. Tschudi hat, wie bei dem vorigen, so auch bei diesem Werke die malerischen Schönheiten und Feinheiten gebührend hervorgehoben und erwähnt bei der Schilderung des linken Flügelbildes, der heiligen Barbara, die Aehnlichkeit mit dem Mittelbilde des Triptychon der Gräfin Merode. Ebenso betont er bei der Beschreibung des rechten Flügelbildes besonders die Haltung des Armes und der Hand Johannes des Täufers und weist die Uebereinstimmung mit der Arm- und Handhaltung Christi in dem linken Flügelbilde des Altarwerkes von Miraflores nach. In beidem hat er vollkommen recht, und recht hat er mit Bezug auf das preisende Lob der Einzelausführung und mit dem Hinweise auf die Anklänge an Jan van Eyck, allein ich glaube es lassen sich in beiden Gemälden weitere Gründe finden, welche für die Ausführung durch den Schöpfer der bisher besprochenen Werke, Roger van Brügge sprechen.

Die Landschaft tritt bei diesen Gemälden in den Hintergrund, allein die Ausführung, die Staffage mit dem beliebten Schimmelreiter ist dieselbe. Wichtige Anhaltspunkte bieten auch die Personen. Zunächst Johannes der Täufer auf dem rechten Flügel. Es ist der Johannes des Mittelbildes des berliner und frankfurter Triptychons mit derselben Haar- und Barttracht, mit denselben Gesichtszügen, derselben großen schlanken Gestalt. Auch bei ihm zeigt sich eine wenig schöne Zeichnung des rechten Fußes, die ebenso wenig zu loben ist, wie die der rechten Hand. Diese Mängel, die in dem Altarwerke von Miraflores gemildert sind, sind aber interessant insofern, als sie, wenn es nicht schon urkundlich feststände, beweisen, dass das Werlsche Altarwerk viel jünger ist, wie das von Miraflores. Die Figur des Meisters steht

---

[1] l. c.

[2] l. c.

vollkommen auf der Höhe, auf der die Figuren der Stifter in den bisher behandelten Werken stehen.

Auch das rechte Flügelbild mit der heiligen Barbara im Gemach ist ein Kabinettstück. Von Tschudi[1] hebt mit Recht die Aehnlichkeit des Gemaches und seiner Ausstattung mit der des Gemaches im Mittelbilde des Merodeschen Altarwerkes hervor und macht ausführlich auf die malerischen Schönheiten aufmerksam. Ich begnüge mich mit dem Hinweise auf die Uebereinstimmung der heiligen Barbara mit den typischen weiblichen Heiligenfiguren Rogers. Das schöne Oval des Gesichtes, das volle Kinn, die schwellenden Lippen, das hinter die Ohren zurückgestrichene, in Locken niederwallende Haar, alles dies spricht für den brügger Meister, wie auch, um eine Kleinigkeit hervorzuheben, für ihn die blühende Lilie in der Zinnkanne spricht. Ein wahrer Gottesfriede liegt über der Szene, trotz der durch das Fenster sich bietenden Aussicht auf den Kerker, welcher für die Heilige errichtet wird. Wundervoll ist die gottergebene, sanfte, andächtige Neigung des Kopfes der Heiligen.

Ich könnte nun der Betrachtung dieser beiden Werke die Schilderung und Würdigung der Anbetung der Hirten im Museum von Dijon anschließen, welche v. Tschudi dem Meister von Flemalle zuschreibt, und zwar unter anderem auch auf grund der Aehnlichkeit des heiligen Joseph mit dem des Altarwerkes der Gräfin Merode, allein meine Ansicht über die Herkunft des Gemäldes ist durchaus nicht so gefestigt, daß ich hier auf dasselbe eingehen möchte. Ich behalte mir dies für einen späteren Zeitpunkt vor, bis zu dem es mir hoffentlich vergönnt ist, das Werk an Ort und Stelle zu sehen. Dafür will ich mich jetzt den Gemälden zuwenden, die im engsten Zusammenhang mit den bisher betrachteten stehen, und damit hoffe ich einen Weg zur Verständigung, namentlich mit dem Herrn v. Tschudi zu bahnen, und zugleich die Wege zur Erkenntnis des Schöpfers dieser Werke weiter zu ebnen.

Die Gemälde, welche ich meine, sind die vor allem im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M. befindlichen, aus dem zwischen Namur und Lüttich gelegenen Kloster Flemalle stammenden, auf welche v. Tschudi seinen Meister von Flemalle gründet, und welche ich 1894 in meiner fünften Kunststudie[2] dem Roger van Brügge zuschrieb. Diese Werke, zu denen sich die heilige Magdalena in der londoner Nationalgalerie gesellt, sind Werke des Meisters, welcher die bisher betrachteten

[1] l. c.
[2] l. c.

Gemälde schuf und umgekehrt, der Meister, welcher die bisher betrachteten Gemälde schuf, schuf auch die Werke aus dem Kloster Flemalle. Der Meister von Flemalle ist also nicht, wie Firmenich Richarz[1] meint, Roger van der Weyden, sondern Roger van Brügge.

Ich beginne mit dem en grisaille gemalten Außenbilde

Der Dreieinigkeit,

welches v. Tschudi neuerdings eingehend würdigte. Gottvater hält den vom Kreuze gelösten, im Tode niedersinkenden Heiland, auf dessen Schultern der heilige Geist in Gestalt einer Taube sitzt. Gottvater mit der spitz zulaufenden Krone auf dem Haupte und dem wallenden, lockigen Vollbart ist eine herrliche Gewandfigur. Er ist in jeder Beziehung vorbildlich für die Statue der Trinität auf dem Kamine des linken Flügelbildes des Werlschen Altarwerkes im Prado, die Krone aber ist dieselbe wie die, welche der Gottvater im Mittelbilde des Johannesaltares trägt. Sein Gesicht hat die größte Aehnlichkeit mit dem Gesicht des weißbärtigen Mannes, der in der linken Türöffnung des Mittelbildes der Anbetung der heiligen drei Könige in der Columbakirche steht. Und dann das Bild des Heilandes! Es entspricht durchaus den Christusbildern auf den bisher betrachteten Gemälden und zeigt auch hier den gewöhnlichen Schönheitsfehler, den klumpigen, linken Fußrücken und die außergewöhnlich hochsitzenden Waden, auf welche v. Tschudi aufmerksam gemacht hat. In der Trinität des Barbarabildes ist er freilich am Kreuze hängend dargestellt, aber die Gesamtausführung des Gedankens der heiligen Dreieinigkeit ist dieselbe, wie auf dem Altarwerke von Flemalle. Der heilige Geist ist nur als Taube auf den Schultern sitzend, das Kreuz krönend, dargestellt.

Dann das Bild

Des linken Schächers am Kreuze,

welches ich bereits in meiner fünften Kunststudie[2] eingehender gewürdigt habe. Ich habe auch dort auf die ästhetischen Fehler, wozu ich den hohen Ansatz der Wade rechne, aufmerksam gemacht. Die spätere Schilderung von Tschudis entspricht durchaus meinen Ausführungen. Ich will nicht wiederholen, sondern vor allem auf das für den vorliegenden Zweck Wichtigste eingehen, und das liegt nicht in der Zeichnung und in der Wiedergabe der Gewänder und der Schmuckgegenstände, die durchaus in der Weise des brügger Meisters

[1] l. c
[2] l. c.

gehalten sind, ebenso wie die Farbe und der bräunlich silberne Fleischton, sondern in den Köpfen der zu Füßen des Kreuzes stehenden Personen. Der im Vordergrunde stehende Mann mit der weißen Kopfbinde erscheint in dem Altarwerke von Miraflores als der Stehende unter den heiligen drei Königen und ist derselbe, welcher auf der Kreuzabnahme im Escurial auf der Leiter steht. Das Gesicht der hinter ihm befindlichen Person gleicht durchaus dem Gesichte, welches voller Neugier über die Köpfe der Vorderen hinweg in der linken Türöffnung die Szene der Anbetung im Mittelbilde des Triptychon aus der Columbakirche zu belauschen versucht.

Hieran schließe ich die Betrachtung

Der heiligen Magdalena aus der National-Gallery zu London.

Ueber die Zugehörigkeit dieses Bildes zu den Werken von Flemalle herrscht unter den Forschern kein Zweifel, und auch ich habe mich in der fünften Kunststudie [1] im gleichen Sinne ausgesprochen.

Das Werk steht durchaus auf der Höhe der Frankfurter Bilder. Die Wiedergabe des Gewandes, des Brokates, ist die gleiche. Dabei möchte ich einen Augenblick die Aufmerksamkeit auf die Salbbüchse lenken. Sie erscheint in derselben Form auf der Kreuzabnahme. Vor allen Dingen ist aber die Haltung, das Gesicht und das Kopftuch der Heiligen wichtig. Letzteres erscheint in derselben Anordnung bei der heiligen Veronika im linken Flügelbilde des wiener Triptychon. Das Gesicht gleicht ebenfalls dem der Veronika und entspricht durchaus dem von Roger van Brügge geprägten Gesichtstypus. Die Haltung des Kopfes entspricht aber, worauf schon von Tschudi hingewiesen hat, der Haltung der heiligen Barbara im Pradobilde. Auch das Gewand erinnert lebhaft an das dieser Heiligen.

Und nun

Die heilige Veronika.

Ich wüßte nichts dem hinzuzufügen, was ich in meiner fünften Kunststudie [2] über die Schönheit dieses Bildes gesagt habe. Es gehört für mich zu den glänzendsten Leistungen der flandrischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts und begründet allein schon den Ruhm des Meisters. Ich will unter anderem auch auf den prächtigen Blumenteppich hinweisen, welcher in jeder Beziehung der Malweise der

[1] l. c.
[2] l. c.

Blumen und Kräuter in den bisher beschriebenene Gemälden entspricht. Vor allen Dingen will ich aber noch einmal darlegen, in welcher Beziehung dieses Bild den übrigen gleicht. Der Christuskopf auf dem Schweißtuch der heiligen Veronika des wiener Triptychon ist vollkommen der gleiche, wie auf diesem frankfurter Bilde, dabei wiederholt sich die Gestalt der Veronika auf den Bildern der Darstellung im Tempel aus der Columbakirche in Köln und aus der Sammlung des Grafen Czernin in Wien. Es ist hier die Frau, welche links hinter dem Altare steht. Ihre turbanartige Kopftracht zeigt sich ähnlich bei der Sybilla im rechten Flügel des Bladelinschen Altarwerkes.

Als letztes Bild der flemaller Reihe folgt dann:

Die Madonna mit dem Christkinde.

Dieses Bild bietet mir die Grundlage zur Beurteilung der Herkunft einer ganzen Anzahl von Werken, welche ich bereits in meiner fünften Kunststudie[1] dem Roger van Brügge zuschrieb, deren Zahl ich aber jetzt nach langjährigen Studien und Reisen zum Besuche fremder Museen nicht unbeträchtlich vermehren kann. Es kann als Grundtypus der Madonnenfiguren dieses Meisters gelten, wenn ich auch früher die sogenannte Madonna Vendramin als Ausgangsgemälde für die Beurteilung der Mal- und Darstellungsweise Rogers van Brügge nahm. Ich ging ja davon aus, daß die Angabe des Anonymus (Morelli) aus dem Jahre 1530:

«El quadretto in tavola della nostra Donna sola con el puttino in brazzo, in piedi in un tiempo Ponentino, con la corona in testa fu de mano de Rugiero de Bruges et e' opera a oglio perfettissima.»

auf dieses Gemälde angewendet sei, und daß wir somit in diesem ein urkundlich beglaubigtes Werk Rogers van Brügge besäßen. Erkundigungen in Wien haben jedoch ergeben, daß diese Annahme nicht ohne weiteres richtig ist, daß das Bild in seiner Herkunft nicht bestimmt und sich nicht auf den Besitz des Hauses Vendramin ohne weiteres zurückführen läßt. Dies hat mir auch v. Frimmel[2] mit Recht entgegengehalten. Ich habe mich in dieser Beziehung geirrt, und doch glaube ich jetzt, freilich auf einem Umwege, den Beweis führen zu können, dass es nicht nur eine Schöpfung Rogers van Brügge, sondern wahrscheinlich das Gemälde ist, von dem der Anonymus (Morelli) erzählt. Dazu verhilft mir die flemaller Madonna.

---

[1] l. c.

[2] Zeitschrift für bildende Kunst 1895. Neue Folge VI. 8.

In der fünften Kunststudie[1] habe ich mich ausführlicher über die Malweise und über die Farbengebung geäußert und sie gewürdigt, so daß es sich erübrigt hier darauf zurückzukommen, um so mehr, weil die Auffassung v. Tschudis im wesentlichen mit der meinigen übereinstimmt. Ich möchte aber doch nicht unterlassen hervorzuheben, daß die flemaller Madonna gegenüber der heiligen Veronika weit zurücksteht, und auch weit zurücksteht gegenüber den alsbald zu erwähnenden Madonnenbildern. Immerhin behält sie als Prototyp für eine ganze Klasse von Gemälden ihre Bedeutung. Das Gesichtsoval, die feine Nase, das runde Kinn, die schwellenden Lippen sind durchaus vorbildlich. Vorbildlich sind auch die seelenvollen Hände mit den schlanken Fingern. Durchaus im Stile Rogers ist die Gewandführung und die Faltengebung, sowie das sie schmückende, faltenreiche Kopftuch. Dieses findet sich fast bis in die kleinsten Einzelheiten hinein wieder bei der heiligen Veronika des wiener Triptychon, und ganz ähnlich auch bei der londoner heiligen Magdalena. Was sie in ziemlich auffälliger Weise auszeichnet, ist der hohe Ansatz der entblößten Brust. Er zeichnet sie, wie er sie bei stillenden Frauen gesehen, welche die Brust, sie aufwärts schiebend entblößen. Dieses charakteristische Merkmal zeugt für seine scharfe künstlerische Beobachtungsgabe. Daß er diese Lage nicht für die natürliche hält, bezeugen seine nackten weiblichen Gestalten, an denen die Brust durchaus ihre natürliche Lage hat. Im übrigen ist die ganze Gestalt die eines reifen vollerblühten Weibes, dem der jungfräuliche Reiz fehlt. Dem Meister ebenso eigentümlich ist das Christkind mit dem lockigen, nach hinten zurückgestrichenen Haar, wodurch eine auffallende und unschöne Verlängerung des Hinterhauptes entsteht. Auffällig ist noch das weite, sackartige, pelzverbrämte Kleidchen, wodurch der Eindruck einer schlecht angezogenen Puppe hervorgerufen wird. Unschön und fehlerhaft ist ferner die Zeichnung der auf der Brust ruhenden linken Hand, deren Finger wie Krallen aussehen, und unschön ist ferner die dem Beschauer voll zugekehrte und über das natürliche Maß aufwärts gedrehte linke Fußsohle. Also auch hier, wie in anderen bisher betrachteten Gemälden Fehler in der Zeichnung und Schönheitsmängel der Kindergestalt, und auch das spricht für den gleichen Schöpfer.

Hat nun Roger van Brügge diese Madonna gemalt, ist er somit der Urheber der Bilder aus dem Kloster Flemalle und damit der Meister von Flemalle, so kann es auch nicht Wunder nehmen, wenn

[1] l. c.

in seinen Gemälden wie z. B. in dem Mittelbilde des Johannesaltares das Maastal seinen Landschaften vielfach zugrunde liegt. In diesem Falle ist er aber auch der Schöpfer

Der Madonna in Wien,

und es steht der Annahme nichts im Wege, daß die urkundliche, oben angeführte Aussage des Anonymus (Morelli) sich auf dieses Gemälde bezieht. Damit steht dann das Wesentliche in meinem Aufsatze «Roger van Brügge» in Kraft.

Die Madonna Vendramin, wie ich sie von jetzt ab nennen werde, gleicht in der Gestalt, im Gesicht, in der Haartracht, in der Zeichnung der seelenvollen Hände, ja sogar mit Bezug auf den Ring der flemaller. Gleich ist auch der Kopf des Christkindes mit dem scheinbar verlängerten Hinterhaupt, und gleich sind die Gesichtszüge. Im übrigen auch hier Fehler, wie immer bei den Kindern des brügger Meisters. Fehlerhaft und gezwungen ist die Haltung des rechten Armes. Die wiener Madonna zeigt aber einen entschiedenen Fortschritt gegenüber der frankfurter, und darin liegt für mich ein Beweis, daß erstere später entstanden, ein reiferes Werk des Künstlers ist. Die Brust ist nicht so hoch angesetzt, und die Füße des Kindes sind richtiger und schöner gezeichnet.

Das Beiwerk zeigt durchaus die Art des brügger Meisters, einmal in den Löwen an den Lehnen des Thrones, welche an die des Merodeschen Triptychon erinnern, und dann in den Figuren Gottvaters und des Sündenfalles. Gottvater mit dem heiligen Geist als Taube klingt an den Gottvater der frankfurter Trinität an, und Adam und Eva sind echt Rogersche, nackte Gestalten, wie sie schöner nicht in dem jüngsten Gericht von Beaune vorkommen. Allerdings findet sich auch bei ihnen das Charakteristicon Rogers, die hoch sitzende Wade, die wiederum ein prächtiges Zeugnis für seine scharfe Beobachtungsgabe ablegt. Fällt auch die hochsitzende Wade nicht in den Kanon der Schönheit, so entspricht sie doch einem, wenn auch nicht immer vorhandenen natürlichen Vorkommen.

Mit der wiener Madonna ist auch die Herkunft der

Madonna des Lord Northbrook in London,

die von Hendrik de Marez[1] dem Roger van der Weyden zugeschrieben wird, klar gelegt. Es ist ebenfalls ein Werk Rogers van Brügge. Kenne

[1] Onze Kunst 1902. Buschmann Antwerpen, Veen Amsterdam.

ich dasselbe auch nur im Lichtdruck, so scheint es mir doch auf gleicher Höhe mit der wiener Madonna zu stehen. Es wäre somit gleichzeitig mit dieser entstanden. Dies zeigt die Haltung des Christkindes, bei dem die Fehler des frankfurter Gemäldes, ja zum Teil auch des wiener vermieden sind. Das gilt besonders für die Kopfform und für die Haltung der Hände, selbst für das Gewand, das nicht den Eindruck eines weiten, unförmlichen Sackes macht. Im übrigen ist das Gesicht der Madonna das gleiche, die Form der Krone, ja sogar des Ringes kehrt wieder, und gleich ist das ebenfalls an der Schläfe zurückgestrichene Haar.

Ganz in der Weise Rogers van Brügge sind die zur Seite der Kirchennische sprießenden Blumen und Kräuter, und durchaus in seinem Stile ist die Architektur, welche augenblicklich das Altarwerk von Miraflores und den Johannesaltar ins Gedächtnis zurückruft. Leider gestattet der Lichtdruck nicht, die Einzelheiten genau zu würdigen, allein, soweit die matte Wiedergabe es zuläßt, ist der Ausspruch gerechtfertigt, daß die Figuren unter den Baldachinen und in den Nischen durchaus auf der Höhe der Figuren in der Architektur der beiden eben genannten Werke, namentlich des Johannesaltares stehen. Ein etwa von der Meisterhand Brauns gefertigtes Lichtbild wäre im höchsten Maße erwünscht und erstrebenswert.

Hieran schließe ich die Betrachtung des Gemäldes

Die Madonna mit dem florentiner Wappen

aus dem Städelschen Museum in Frankfurt a. M. In meiner fünften Kunststudie habe ich dieses Werk dem Hans Memling zugeschrieben, während bereits Passavant[1] Roger van Brügge als Urheber bezeichnete, und habe die Gründe ausführlich auseinandergesetzt, welche gegen die jetzt allgemein angenommene Ansicht, als handle es sich um ein Werk Rogers van der Weyden, sprechen. Dabei habe ich namentlich die Frage erörtert, inwieweit die Gestalten der Heiligen, Cosmas und Damian als Porträts von Pier und Gian de Medici anzusehen sind und inwieweit die Angaben Vasaris[2]

«Ausse (Hans Memling) creato di Ruggieri, che fece à Portinari in sancta Maria Nuova di Fiorenza un' quadro picciolo, é quel é aggi apress al Duca Cosimo e è di sua mano la tavola di Careggi villa fuora di Fiorenza dell' illustr. casa de Medici»

---

[1] Kunstblatt 1843.

[2] La vite de piu eccellenti architetti pittori e sculptori. Firenze MDL.

sich auf dieses Bild als eines Werkes Memlings beziehen lassen. Ich muß jetzt diese Zuteilung des Gemäldes als einen Irrtum meinerseits erklären und mich der älteren Ansicht Passavants anschließen, daß auch dieses Werk eine Schöpfung Rogers van Brügge ist. Nur eines stört mich in meinem Urteil zugunsten des brügger Meisters, nämlich die bereits ausführlich von mir erörterte falsche Zeichnung besonders des Mittelfingers der linken Hand der Madonna, die sich in diesem Grade sonst nicht bei dem Künstler findet. Auch die rechte Hand des Petrus ist nicht gerade zu loben, immerhin aber besser gezeichnet. Dieser Fehler scheint mir darauf hinzudeuten, daß wir es mit einem frühen Werke Rogers zu tun haben. Im übrigen habe ich schon in meiner früheren Beschreibung die Tatsache besonders hervorgehoben, daß eine Menge von Einzelheiten auf Roger van Brügge hinweisen, und diese möchte ich hier in den Vordergrund stellen.

Zunächst der Blumenteppich des Vordergrundes und der Metallkrug mit dem Lilienstengel. Letzterer ist derselbe wie auf dem Bilde der heiligen Barbara im Prado und fast übereinstimmend mit dem Kruge auf dem Bilde der Verkündigung aus der Columbakirche. Vor allem ist aber der Blumenteppich mit seinen sprießenden und blühenden Pflanzen vollkommen in der Weise Rogers wiedergegeben und erscheint wie auf so vielen anderen seiner Gemälde.

Auch die Madonna ist in ihrer ganzen Haltung und in der Neigung des Kopfes durchaus eine Schöpfung Rogers, wenn auch, wie ich bereits hervorgehoben habe, die Mundpartie eine gewisse Aehnlichkeit mit der des heiligen Cosmas zeigt. Der Gesichtstypus und das frauenhafte, vollreife der Gestalt ist ein anderes wie im memlingschen Typus, welchem ein eckiges Gesicht und eine herbe Jungfräulichkeit eigentümlich ist. Die nackte Brust ist auch in diesem Gemälde zu hoch angesetzt.

Das Christkind gleicht den übrigen Christkindern des brügger Meisters. Es trägt dieselben Gesichtszüge und zeigt dieselbe steife Haltung. Johannes der Täufer, mit der dem Meister eigentümlichen hoch angesetzten Wade ist dieselbe Gestalt, wie in dem Mittelbilde des Johannesaltares und erinnert in der Zeichnung des rechten Armes an den Johannes des Werlschen Altarwerkes und des Christus im linken Flügelbilde des Altarwerkes von Miraflores. Füge ich dann noch das für Roger sprechende leuchtende Kolorit und das bräunliche, mit einem leichten Silberton durchsetzte Inkarnat hinzu, so glaube ich damit die Haltlosigkeit meiner früheren Annahme, und die Richtigkeit meiner jetzigen bewiesen zu haben.

An der in der fünften Kunststudie[1] ausgesprochenen Ansicht, daß das ausgezeichnete Gemälde in München

Der heilige Lukas, die Madonna malend,

dem Roger van Brügge zukommt, halte ich aber nach wie vor fest. Wo dieses Gemälde ursprünglich gestanden hat, ob in der Kapelle der Lukasgilde in Brüssel, und ob es das Bild ist, von dem Dürer auf seiner niederländischen Reise erzählt. «Mehr 2 Stüber gebe vor Sct. Lukas Tafel aufzusperren» steht dahin, nur das weiß man, daß es aus dem Nachlasse einer alten, adeligen Dame erworben wurde.[2] Fehlen nun auch urkundliche Nachrichten über die Entstehung dieses Werkes, einer Perle der münchener Sammlungen, so ist doch die Möglichkeit einer Zeitbestimmung vorhanden. Ist, wie man es ohne Zwang annehmen kann, und wie auch immer behauptet wurde, der heilige Lukas der Maler des Bildes, und ist dieser das Porträt des Roger van der Weyden, wie es bisher seit Lampsonius[3] angenommen wurde, oder das des Roger van Brügge, wie ich bereits 1894 in meiner fünften Kunststudie behauptete, dann stammt das Bild aus dem Ende der fünfziger oder Anfang der sechziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Beide Künstler waren ziemlich gleichaltrig und das Aussehen des heiligen Lukas weist auf ein Alter von beiläufig 55 Jahren hin.

Für Roger van der Weyden spricht nichts, dagegen ist die Hand des Meisters von Flemalle, des brügger Roger, überall nachweisbar, in der Landschaft, in der Architektur, in den Binnenräumen, in der genreartigen Auffassung der Szene, in der Gestalt der Madonna und des Christkindes, sowie in der Wiedergabe des Schmuckes und der Gewänder. Ich finde trotz wiederholten und eifrigen Suchens nichts, was gegen Roger van Brügge und für irgend einen anderen Meister spricht.

Die Flußlandschaft erinnert lebhaft, auch in ihrem geologischen Aufbau an die des Mittelbildes des Johannesaltares, und das Straßenbild mit dem Schimmelreiter und den dasselbe belebenden Gestalten an das, welches durch das Fenster des linken Flügelbildes des Merodeschen Altarwerkes sichtbar wird. Die klumpige Zeichnung der Bäume fehlt auch hier nicht, ebenso wenig wie die harte Zeichnung namentlich der Blätter des Pflanzenteppichs des Vorgärtchens am Gemache.

---

[1] l. c.

[2] Sulpiz Boisserée, Leben und Briefe. Bd. I.

[3] Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigiis Lampsonii elegiis Antwerpiae apud viduam Hieronymi. Cock 1572.

Letzterer stimmt in der Malweise durchaus mit der des Pflanzenteppichs auf dem Madonnenbilde und auf dem Bilde der heiligen Veronika des flemaller Altarwerkes überein. Dann ferner die scharfe Wiedergabe des Brokates und der Goldstickereien der Gewänder. Auch dies liegt in der Weise des Roger van Brügge, ebenso wie das Beiwerk an den Einrichtungsgegenständen der Zimmer. Ich mache vor allem auf die Figuren des Sündenfalles an der Thronlehne aufmerksam. Dasselbe Motiv hat der Künstler in der Madonna Vendramin und an dem Betpult in der Verkündigung des Triptychon aus der Columbakirche verwandt.

Dann die Madonna mit dem hohen Ansatz der Brust. Sie ist der flemaller Madonna, der Madonna Vendramin und der Madonna des Lord Northbrook wie aus dem Gesicht geschnitten, wenn auch das Haar an der Schläfe nicht übergewellt, sondern mehr glatt hinter die Ohren zurückgestrichen ist. Im übrigen findet sich auch hier die bei den übrigen Rogerschen Madonnen zu beobachtende sanfte, seitliche Neigung des Kopfes und die seelenvolle Zeichnung der Hände.

Das Christkind erscheint in seiner steifen, hölzernen Haltung ähnlich wie in dem Mittelbilde des Bladelinschen Altarwerkes und auf dem Bilde der Anbetung der heiligen drei Könige im münchener Triptychon. Ganz im Gegensatz zu den Händen der Erwachsenen sind Finger und Zehen (siehe namentlich den Zeigefinger der linken Hand und die große Zehe des rechten Fußes) mangelhaft gezeichnet, dagegen ist die leuchtende Farbengebung und der Fleischton so schön und Roger eigentümlich, wie nur auf irgend einem der bisher betrachteten und ihm zugeschriebenen Gemälde.

Diesem Bilde schließe ich an:

Die Madonna mit dem Kinde aus der Sammlung Somzée,

die in manchen Dingen von den bisher betrachteten Madonnen abweicht, welche ich aber dennoch und in voller Uebereinstimmung mit v. Tschudi dem Meister von Flemalle, also Roger van Brügge zuschreibe. Trotz der Mängel, welche, wie der soeben genannte Kunstgelehrte bereits hervorgehoben hat, zum Teil durch Uebermalung entstanden sind, finde auch ich das Werk eines großen Meisters würdig. Herrlich ist der Ausblick durch das Fenster auf die Stadt und in die Landschaft. Diese sind durchaus im Stile Rogers gehalten. Der Marktplatz stimmt in mancher Beziehung mit dem auf dem Merodeschen Altarwerke überein, und der Turm der Kirche zeigt eine noch größere Aehnlichkeit mit dem der Liebfrauenkirche in Brügge. Es ist ein

flandrisches Städtchen in abwechslungsreicher Gegend, mit der dem Künstler eigentümlichen Staffage, mit Personen, unter denen auch der Schimmelreiter nicht fehlt. Dann das Gemach mit dem Ofenschirm, der gleichsam einen Heiligenschein für die Madonna bildet, aber nach meinem künstlerischen Empfinden nicht gerade schön wirkt, und die Löwen auf der Banklehne, welche den Löwen im Bilde der Madonna Vendramin und des Merodeschen Altarwerkes gleichen.

Die Madonna und das Christkind gleichen nicht vollkommen den bisher betrachteten. Erstere besitzt eine größere Körperfülle und ein weit gerundeteres Gesicht und an dem Gesichte des Christkindes finde ich ausgeprägte Züge der Mutter. Außerdem erscheint es mir überjährig und für einen Säugling ungewöhnlich groß, und das führt mich zu der Annahme, daß der Künstler nicht seinem Typus sondern einer bestimmten Aehnlichkeit nachgehen wollte, ohne ein eigentliches Porträt zu schaffen, ähnlich wie bei der Madonna des Bladelinschen Altarwerkes. Wie dem nun auch sei, immerhin reihen sich die beiden Figuren würdig den bisher betrachteten an, wenn ich auch die Madonna Somzée nicht so hoch schätze, wie die übrigen.

Zu diesen gehören auch die Madonnen im Brustbilde, die in den verschiedensten Museen zerstreut sind, und deren Zahl in Zukunft wohl noch steigen wird. Ich habe auf Grund eigener Beobachtung an Ort und Stelle eine Anzahl derselben in meinem Verzeichnisse der Werke Rogers van Brügge aufgezählt und will als Beispiel für dieselben

Die Madonna mit dem Kinde und der Lilie

aus dem berliner Museum im Lichtdruck vorführen. In der fünften Kunststudie[1] habe ich dieses Bild bereits eingehend gewürdigt und auf die Aehnlichkeit der Madonna sowohl, wie des Christkindes mit der Madonna und dem Christkinde auf dem Bilde des heiligen Lukas in München aufmerksam gemacht, sowie ferner auch die Merkmale, welche für Rogers van Brügge Autorschaft sprechen, hervorgehoben. In dieser Beziehung bedarf es keiner Wiederholung. Dagegen will ich jetzt alle Merkmale hervorheben, welche sämtlichen von mir aufgezählten, säugenden Madonnen mit dem Christkinde eigentümlich sind.

Gemeinsam ist den Figuren der bräunliche Silberton, welcher je nach dem Ueberwiegen des grauen Tones bald wärmer, bald kühler erscheint und gegenüber den sonst angewandten satten, tiefen, leuchtenden Farben doppelt wirkt.

---

[1] l. c.

Gemeinsam ist den Madonnen die frauenhafte Büste mit der hochangesetzten nackten Brust, dem fleischigen Hals, dem doppelten Kinn, dem schönen Oval des Gesichtes, der fein geschwungenen und geschnittenen Nase, den kräftig gewölbten Augenbrauen, der schwellenden Unterlippe, den vertieften Mundwinkeln, dem hinter die Ohren glatt zurückgestrichenen, lockig niederfallenden Haare, um welches sich gewöhnlich ein schwarzes, oft mit Perlen und Edelsteinrosetten geschmücktes Haarband schlingt. Gemeinsam ist den Madonnen ferner das schön gefaltete Kopftuch, gemeinsam auch die sanfte seitliche Neigung des Kopfes, der gesenkte, tief innerliches, mütterliches Glück ausstrahlende Blick, und ferner die seelenvolle Haltung und Zeichnung der Hände mit den schlanken Fingern. Gemeinsam ist endlich allen Bildern die scharfe Malweise des Brokates, und die leuchtende Wiedergabe der Kostbarkeiten des Schmuckes.

Uebereinstimmend sind die Gesichter der Christkinder mit den spärlichen, blonden, lockigen, etwas zurückgestrichenen Haaren, und überall gleich ist die steife Haltung, namentlich der Beine. Alle diese Merkmale sprechen durchaus für Roger van Brügge und können in Zukunft zur Bestimmung der Zugehörigkeit anderer Madonnenbilder benutzt werden.

Uebrigens haben auch die Madonnen im Brustbilde dem Memling als Vorbild gedient. Die Madonna des Martin van Newenhoven im Hospital St. Johann in Brügge ist dafür ein Beweis. Sogar das Perlenhalsband ist dasselbe wie bei der berliner Madonna des Roger, und das Spiegelbild an der rechten Seite der Madonna ist eine Nachahmung desjenigen, welches sich im rechten Flügelbilde des Werlschen Altarwerkes findet. Uebrigens will ich nicht unterlassen besonders zu betonen, daß dieses Malerkunststück sich schon bei dem Arnolfini und seiner Braut von Jan van Eyk findet, und daß auch bei diesem Künstler ein Stirnband von gleicher Art vorhanden ist.

Zum Schluß will ich nun ein Gemälde anführen, welches ich unbedenklich den Werken Rogers van Brügge, des Meisters von Flemalle anreihe, wenn es auch bis jetzt unter seinen Werken einzig dasteht. Es ist:

Die Bathseba mit der Dienerin im Bade

aus der königlichen Gemäldesammlung in Stuttgart. Dieselbe wird dem Hans Memling zugeschrieben und stammt aus dem Schlosse Ludwigsburg. Das Gemälde ist oben gestückt und der Katalog erwähnt die Möglichkeit, daß eine zweite Tafel vorhanden war, da damit erst der auf

der Rückseite gemalte Sündenfall vollständig sein würde. Ich will darüber nicht urteilen, mir ist aber die Schmalheit des Bildes, die Enge der Szene auffallend und störend, und legt mir den Gedanken nahe, der wohl einer eingehenden Untersuchung wert wäre, ob nicht auf beiden Seiten Teile des Gemäldes entfernt worden sind. Der rechte Bildrand schneidet jetzt den Krug, den Hinterteil des Hündchens, des Stuhles und einen Teil des durch das Fenster sichtbar werdenden, schönen Renaissanceportals, und links tritt er auffallend an den vor der Badewanne niederfallenden Vorhang heran. Die überdachte Wanne wirkt dadurch unklar und störend. Mag dem nun aber sein, wie ihm wolle, die Szene ruft die Erinnerung an eine Notiz des Facius [1] über Rogerius Gallicus wach, welche folgendermaßen lautet:

«Ejus est tabula praesignis Jenuae, in qua mulier in balneo sudans justaque eam catulus, ex adverso duo adolescentes illam clanculum per rimam prospectantes ipso visu notabiles».

Diese Angabe zeigt, daß der brügger Meister nicht allein durch seine religiösen Gemälde, sondern auch durch solche genreartigen Inhaltes Ruhm gewonnen hatte.

Ob nun dieses Gemälde vollständig erhalten ist oder nicht, ob die Notiz des Facius auf dieses Werk sich bezieht oder nicht, es spricht klar und deutlich für Roger van Brügge und nicht für Memling.

Das Werk ist eine Meisterleistung in der Darstellung des nackten, weiblichen Körpers, eine Meisterleistung in der Haltung der Dienerin und in der Wiedergabe des Beiwerkes, des durch das Fenster sichtbar werdenden, in edler Renaissance sich darbietenden Schlosses und seines herrlichen Portales, sowie in der Darstellung der Einrichtungsgegenstände des Gemaches und des Hündchens. Etwas Aehnliches hat Memling nicht geschaffen, wohl aber Roger van Brügge in den Binnenräumen des Merodeschen und des Werlschen Altarwerkes, in denen sogar derselbe Beschlag der Fensterläden mit Nägeln sich zeigt, wie auf dem stuttgarter Bilde.

Das Hauptgewicht lege ich aber auf die beiden Figuren, namentlich auf die Gestalt der Dienerin, welche in jeder Beziehung eine echte Frauengestalt des Meistes von Flemalle ist und seinem Typus folgt. In ihrer Haltung erinnert sie lebhaft an die heilige Veronika in Frank-

---

[1] Bartholomaei Facii de viris illustribus liber nunc primum ex ms eod. in lucem erutus, recensuit praefactionem, vitamque auctoris addidit Laurentius Melius Florentiae anno MDCCXIV.

furt, und ihr Gesicht gleicht durchaus dem der Madonna Vendramin und der berliner Madonna. Eine hohe, kräftige, volle Frauengestalt. wie Roger sie liebt, zeigt auch sie die sanfte Neigung des Kopfes, Eine Glanzleistung ist das in wundervollen Falten um das Haupt gewundene, feine, durchsichtige Kopftuch, welches dem der heiligen Veronika, nicht nachsteht, und ebenso die Bathseba schmückt. Schön ist auch das Gewand derselben mit seinen scharf ausgeprägten Nähfalten, und charakteristisch für den brügger Meister ist der hohe Ansatz der Wade der Bathseba, sowie die etwas plumpe Wiedergabe des Fußrückens, der wir schon wiederholt bei den Figuren Rogers, so im Johannesaltar und bei der florentiner Madonna begegnet sind. Das kleine Hündchen, ein Seidenpinscher, ist eine Wiederholung des niedlichen Tierchens in der Darstellung im Tempel des Columbabildes.

Damit schließe ich die Reihe der Bilder, welche ich mit aller Bestimmtheit dem Roger van Brügge, dem Meister von Flemalle zuteile und behalte mir vor später diejenigen Gemälde zu behandeln, welche in nächster Beziehung zu den Werken des brügger Meisters stehen, wie die Hochzeit von Cana im Louvre, wie das Dombild in Lübeck, wie das Kreuzigungsbild in Budapest mit den beiden zugehörigen wiener Gemälden, sowie einiger wiener und wörlitzer, deren ich bereits in meiner fünften Kunststudie[1] gedachte. Ich werde dann auch Gelegenheit haben der Frage näher zu treten, ob alle Gemälde, welche sonst noch von v. Tschudi dem Meister von Flemalle zugeschrieben werden, ihm zukommen, und wie weit die Porträts, welche von seiner und von Rogers van der Weyden Hand herrühren sollen, Werke des großen Meisters von Brügge sind. Für jetzt will ich nur an der Hand des letzten Bildes die Frage wieder aufnehmen ist Roger der Meister von Flemalle in Italien gewesen und geht somit die Angabe des Facius:

«De hoc viro ferunt, quum Rogerius Gallicus insignis pictor, de quo post dicemus, Jubilaei anno in ipsum Joannis Baptistae templum accessisset, admiratione operis captum auctore requisito eum multa laude cumulatum ceteris Italicis pictoribus anteposuisse»

auf diesen Roger und nicht auf Roger van der Weyden. Die Frage ist von mir bereits früher beantwortet worden, ich kann sie aber jetzt mit noch größerer Bestimmtheit bejahen. Ein Palast, wie er durch das Fenster des Gemaches der Bathseba sichtbar wird, konnte gewiß nicht von einem Künstler gemalt werden, der nicht die eingehendsten

---

[1] l. c.

Studien über Renaissancearchitektur gemacht und entsprechende Baudenkmäler an Ort und Stelle gesehen hatte. Dies ist aber nicht das einzige Beispiel. Ich habe bereits auf die südliche Architektur des durch das linke Fenster des Mittelbildes des münchener Triptychon sichtbar werdenden, und auf dem Berge gelegenen Schlosses aufmerksam gemacht, und möchte dann auch noch auf die Säulen in dem münchener Bilde des heiligen Lukas die Madonna malend hinweisen. Für mich geht daraus unzweifelhaft der nach den Angaben 1450 erfolgte Aufenthalt des Künstlers in Italien hervor. Dafür spricht auch die Landschaft in seinen Bildern. Ich erinnere an die Darstellung des Hochgebirges im rechten Flügelbilde des Altarwerkes von Miraflores und im rechten Flügelbilde des Werlschen Altarwerkes. Er mußte dasselbe auf seiner Reise nach dem Süden mit eigenen Augen gesehen haben. Somit würde auch nach dieser Richtung hin den Angaben der alten Autoren über Roger van Brügge Genüge geleistet, und es bedarf jetzt nur noch des Nachweises, daß der Schöpfer aller der abgehandelten Gemälde ein Schüler Jans van Eyk war, und daß dies Roger van der Weyden nicht war. In den Gemälden des brüsseler Meisters findet sich nichts, was an die Brüder van Eyk erinnert, während man bei Roger van Brügge auf Schritt und Tritt Eykschen Einfluß nachweisen kann.

Die Farben Rogers van Brügge leuchten wie die des Jan van Eyk, und er liebt wie dieser die warmen, satten Farben, allein, und das ist ihm eigentümlich, es lagert sich bei ihm, namentlich über der Landschaft ein kühler Silberton, der auch in dem Fleische seiner Gestalten vorhanden hier bald mehr, bald minder das warme Braun des Eykschen Fleischtones durchsetzt.

Im Landschaftlichen wandelt er die Wege seines Meisters und Lehrers, freilich auch hier mit einer gewissen Selbständigkeit. Er durchsetzt seine flandrischen Städtebilder, wie Jan oft mit südlichen Motiven, ein Zeichen, daß er mit diesen vertraut war und bevorzugt die hügelige Landschaft, und in dieser wieder in freier Wiedergabe das Maastal, die Gegend zwischen Namur und Lüttich. Er teilt die Vorliebe van Eyks für blühende Kräuter und Sträucher, versucht wenn auch mit wenig Glück seinen Lehrer in der Darstellung der südlichen Vegetation nachzuahmen, hält sich aber im wesentlichen an die heimischen Gewächse. Von diesen glücken ihm die Bäume am wenigsten. Es fehlt ihnen der hohe, freie Wuchs. Sie sehen klein und klumpig aus und sind wie die Kräuter mit hartem Pinsel gemalt, allein in der Darstellung der Blumen und Gräser der heimischen Pflanzenwelt zeigt

er sich seinem Meister ebenbürtig. Seine Darstellung derselben legt Zeugnis ab für seine scharfe Naturbeobachtung, aber auch dafür, daß er sein Leben wesentlich in baumarmer oder wiesenreicher Gegend, wie es Flandern ist, zubrachte. Er teilt ferner mit Jan van Eyk die Vorliebe für lebendige Staffage in der Landschaft, zeigt sich aber gemäßigter wie dieser, dagegen von gleicher, bis ins Kleinste hinein gehender Sorgfalt. Bei van Eyk wird, und ein schönes Beispiel dafür ist das Bild des Kanzlers Rollin im Louvre, die Aufmerksamkeit des Beschauers durch das Leben in der Landschaft leicht von der Hauptszene abgelenkt. Das ist bei Roger van Brügge (siehe das Bild des heiligen Lukas in München) nicht der Fall. Immerhin zeigt auch er eine, ich möchte sagen, mikroskopische Kleinmalerei. Dabei wiederholt er gerne bestimmte Lieblingsfiguren, wie den Schimmelreiter, den Memling von seinem Lehrer übernimmt, ohne daß derselbe, wie Wauters[1] es will, für diesen Meister charakteristisch ist.

Wie Jan van Eyk glänzt Roger in der Darstellung, der Kleinodien und Schmuckgegenstände, sowie des Schmuckes der Gewänder, des Pelzwerkes. Die Leuchtkraft der Farben ist dieselbe, die minutiöse Ausführung gleich und kaum zu übertreffen. Immerhin schwelgt er nicht so, wie sein Lehrer und Meister, in der genauen, bis ins Einzelste gehenden Wiedergabe dieses Beiwerkes, dafür braucht er aber oft die Schmuckgegenstände, die dem Jan van Eyk zum Vorwurf dienten, wie das mit Perlenrosetten besetzte Stirnband der Madonna.

Was nun die Gestalten Rogers van Brügge betrifft, so steht er, wenn es sich um Porträts handelt, wie in den Stifterbildnissen, in Hinsicht der scharfen Wiedergabe und Charakteristik der Persönlichkeiten auf gleicher Weise mit Jan. Immerhin scheint mir wird der kräftige Realismus seines Lehrers gemildert durch einen innigen, milden, idealen Zug, der seinen Personen anhaftet. Dieser ideale Zug zeigt sich auch in seinen Phantasiegestalten. Er sucht die schönen Formen und liebt sie, und wenn sie nicht schön sind, so sind sie gewiß fremdartig. Im allgemeinen sind seine Gesichter viel anziehender, als die des Jan van Eyk. Das gilt namentlich für die Madonnen. Dafür zeigt er sich aber als echter Schüler van Eyks, und zugleich als außerordentlich scharfer Naturbeobachter, daß er in der Darstellung des nackten Körpers an Genauigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Sind es auch selten, wie im jüngsten Gericht von Beaune klassisch schöne, antike Gestalten, so sind sie doch wie van Eyks Adam und

[1] Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Bruxelles, Dietrich et Comp. 1893.

Eva lebenswahr, selbst mit Bezug auf die hochangesetzten Waden und die zuweilen etwas plumpen Füße. Nur in der Wiedergabe der Kindergestalten erreicht er seinen Meister und Lehrer nicht, wie ihn auch in dieser Beziehung sein Schüler Memling weit übertrifft. Wie innig aber Roger van Brügge und Jan van Eyk zusammenhängen, das zeigt sich fernerhin darin, daß der Schüler Gestalten des Lehrers benutzt und getreu wiedergibt. Der Christuskopf auf dem Schweißtuch der Veronika in Frankfurt und in Wien ist der Christuskopf des Jan van Eyk in Berlin, und der Gottvater auf dem Mittelbilde des Johannesaltares trägt die Gesichtszüge des Gottvaters im linken Flügelbilde des unvollendeten Altarwerkes aus der Martinskirche in Ypern.[1]

Damit glaube ich den Beweis aus den Werken geliefert zu haben, daß die alten Schriftsteller im Rechte sind, wenn sie an erster Stelle als Schüler Jans van Eyk Roger van Brügge nennen.

So schließt sich denn die Kette meiner Darlegungen, als deren Summa ich zum Schlusse folgendes hinstellen will:

In Brügge lebte gleichzeitig mit dem Stadtmaler von Brüssel Roger van der Weyden zwischen 1400 und 1480 Roger van Brügge, ein Schüler Jans van Eyk und Lehrer Memling's, sowie Friedrich Herlin's. Wahrscheinlich war dieser große Meister in Brügge geboren und besuchte 1450 Italien. Er ist identisch mit dem Schöpfer des Altarwerkes aus dem Kloster Flemalle.

Die eindeutigen Nachrichten von seinem Leben und Wirken sind folgende:

A di XXXI de decembre duci venti d'oro per lei a Filippo de li Ambruoxi et compagni per nome di Paolo de Porio de bruza per altri tanti che el detto paulo pago a Mo Ruziero depintore in bruza per parte de certe depinture de lo Illume olim nostro Sr che lui faccoa fare al deto Mo. Ruziero come par mandato de sua olim Signoria registrato al registro de la camera de l'anno presente[2]

ferner:

A Brugia fu tra gli altri più lodato
il gran Johannes, el discepol Rugero
con tanti d'alto merto dotati.
Della cui arte e sommo magistero
di colore furno si excellenti
che han superato spesse volte il vero.[3]

---

[1] James Weale, La dernière peinture de Jean van Eyk. Revue de l'art chrétien Tome XX, 1902.

[2] Marchese Campori. Memoriale aus dem Archiv von Ferrara 1451.

[3] Johannes Santis Reimchronik 1485—1490.

Dann:

«El quadretto in tavola in casa Gabriel Vendramin della nostra Donna sola con el puttino in brazzo, in piedi in un tiempo Ponentino, con la corona in testa, fu de mano de Rugiero da Bruges et e' opera a oglio perfettissima.»[1]

Darauf:

«Fu una bellissina invenzione ed una gran' commodità all' arte della pittura, il trovare il colorito a' olio; di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia; il quale mando la tavola a' Napoli al Re Alfonso, ed al Duca d'Urbino Federigo II la stufe sua, e fece un' san Geromino che Lorenzo de Medici aveva et multe altre cose lodate. Lo seguito poi Ruggieri di Bruggio discopolo ed Ausse creato di Ruggieri, che fece a Portinari in sancta Maria Nuova di Fiorenza un' quadro picciolo il qual' è oggi apress' all Duca Cosimo et è di sua mano la tavola di Careggi villa fuora di Fiorenza dell' illustris casa de Medici.»[2]

Weiter:

«Quibus adjungi gaudent, Brugae nati, pictores famigeratae Hugo Rogerius Lancelotus Porbusi: quales non pauci genitalem Gandavi etiam Ipraeque ortum habuerunt.»[3]

Und schließlich:

«Het levan van Rogier van Brugghe Schilder.

Aleer de wijt vermaerde Stadt Brugghe in afgangh en verminderinghe is gecomen, door dat D° 1485 den Coophandel van daer gkeweehens nae Sluys en Antwerpen gheligck t'gheluck en d'aventuer deser Weerelt wankelbaer is. So hebben en dese bloeyende Stadt, ten tjde, ennae het leven van Joannes, noch eenighe fraey edel gheesten gheweest. Onder ander eenen Rogier gheheten, die en Discipel is gheworden van den voornoemden Joannes. Nochtans schijnth wel, dat het is geweest der tijt, doe Johannes al redelijcke oudt was gheworden: want Joannes zijn Oly-verwe Consten vindinghe tot in zijnen Ouderdom heeft verborghen ghehouden, niemandt latende bij hem home daer hy wroecht, maer heeft eyndelicke zijne Const zijn Discipel Rogier deelachtig ghemaeckt. Van deesen Rogier zijn te Brugghe in Kerken en huysen veel dinghen geweest te sien: Hy was cloecke van teijckeninghe, en van schilderen seer gracelijcke, soo van Lijmverwe Eij-verwe, als Oly-verwe. In desen tijdt had men de maniere, te maken groote doeken, met

---

[1] Morelli. Notiz eines Anonymus 1530.
[2] Vasari, I. Ausgabe 1550.
[3] Jac. Marchantius. Flandria descripta.

groote bilden in, die man gebruyckte om Camers mede te behanghen, als met Taptjtserije, en waeren van Ey-verwe oft Lijm-verwe ghedaen. Hier in was hij een goet Meester en ick meen wel van hem te Brugghe eenighe van dese doeken ghesien te hebben, die wonderlijcke (nae den tijdt) te achten en te prijsen waren: want so in't groot wat te doen, daer moet teyckeninghe en verstandt by zijn, oft het soude hem licht loochenen, dat hem in't cleen soo licht niet en weyghert eenen welstandt te laten gheven. Van zijn doot weet ick niet te verhalen, derwijle 't gherucht hem noch te leven betuyght an d'uytnemenheydt zijner Consten, die zijnen naem der onsterfljcheit heeft opgheoffert.[1]

Das Resultat meiner Untersuchungen widerspricht, wie man sieht, in keinem Punkte diesen Angaben, sondern steht mit ihnen im erfreulichsten Einklang. Die Kritik der übrigen teils widerspruchsvollen, teils mehrdeutigen Nachrichten von Cyriacus von Ancona 1449, bis Facius 1456 und Guicciardini 1550, sowie Vasari 1568 erübrigt sich hier, da ich dieselbe bereits in meiner fünften Kunststudie[2] gegeben habe. Sie sind die Quelle der Streitigkeiten, welche seit den Arbeiten von Wauters[3] im Jahre 1841 in der kunstgeschichtlichen Forschung nicht geruht haben. Ob es mir nun gelungen ist in diesen Streit entscheidend einzugreifen und die erste Annahme Passavants, daß Roger van Brügge von Roger van der Weyden streng zu sondern sei, wieder zu Ehren zu bringen, steht dahin. Die Zeit wird es lehren.

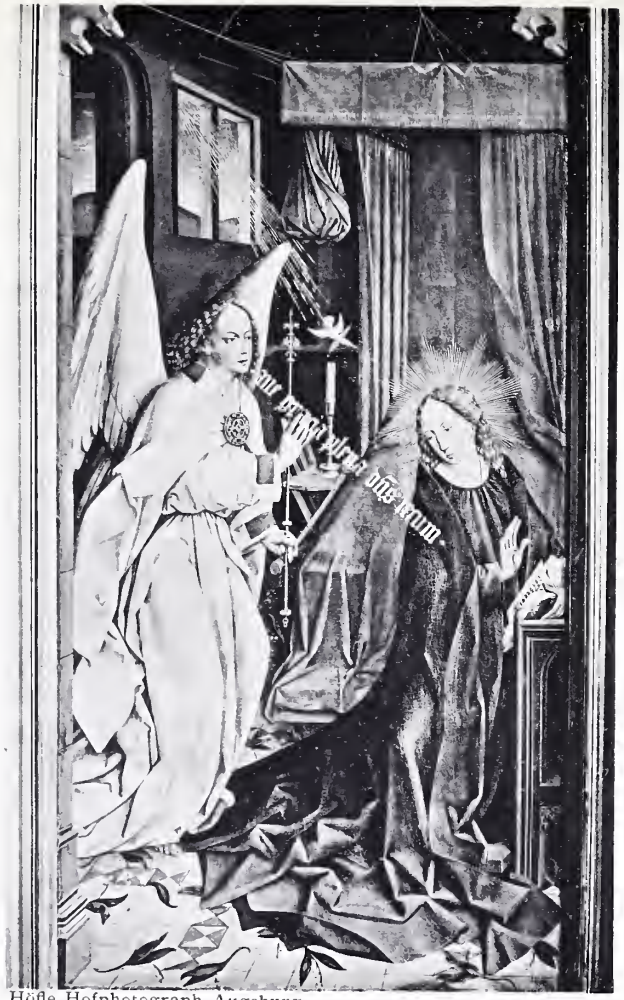
---

[1] Carel van Mander.
[2] l. c.
[3] Messager des sciences historiques de Belgique. Gand. 1841 und 1846.

# TAFELN.

Braun & Cie Kunstanstalt Dornach i. E.

ROGER VAN DER WEYDEN.
Die sieben Sakramente (Museum Antwerpen).

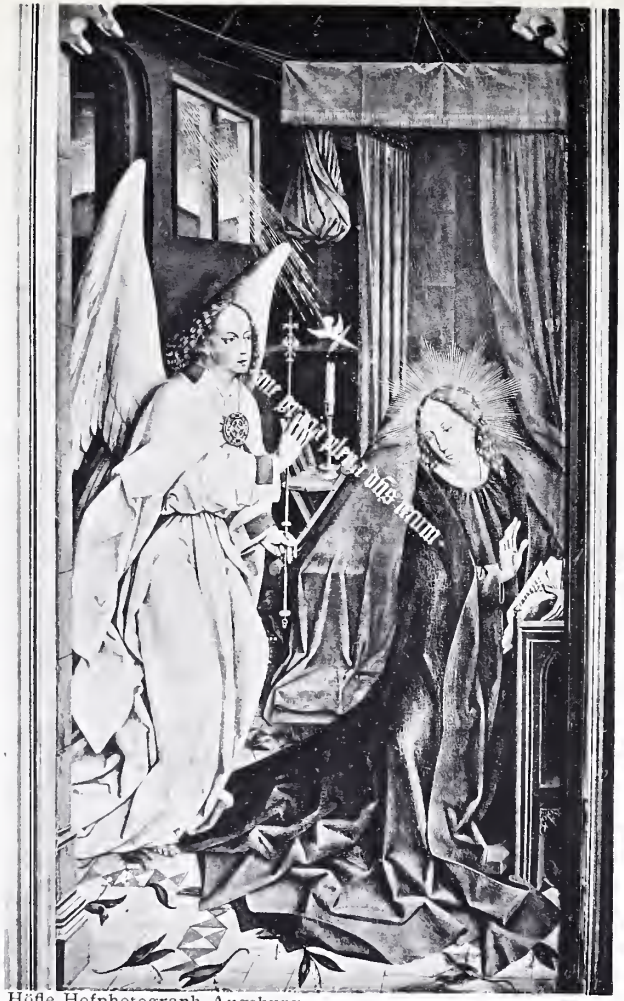


Höfle Hofphotograph Augsburg.

F. HERLIN.
Verkündigung St. Georgsaltar. (Museum Nördlingen).

Braun & Cie. Kunstanstalt Dornach i. E.

ROGER VAN BRÜGGE.
Verkündigung (Pinakothek München).



Höfle Hofphotograph Augsburg.

F. HERLIN.
Verkündigung St. Georgsaltar. (Museum Nördlingen).

Braun & Cie. Kunstanstalt Dornach i. E.

ROGER VAN BRÜGGE.
Verkündigung (Pinakothek München).

C. Herberth Photograph Rothenburg o. T.

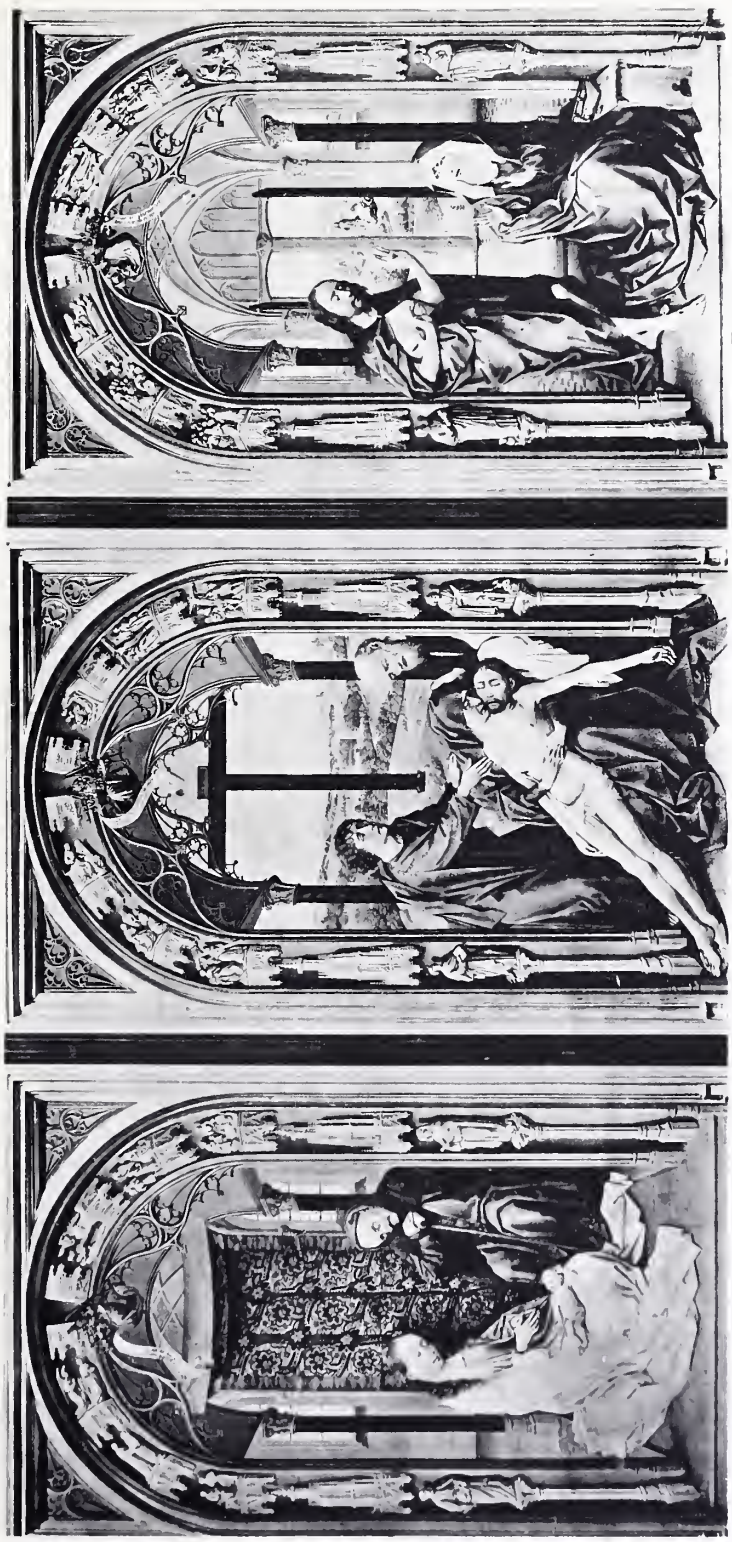
F. HERLIN.
Geburt Christi. Jakobikirche (Rothenburg o. T.).

Braun & Cie. Kunstanstalt Dornach i. E.

H. MEMLING.
Geburt Christi. (Hospital Brügge).

F. Hanfstängl Kunstverlag München.

ROGER VAN BRÜGGE.
Altarwerk des Kanzlers Bladelin (Museum Berlin).



F. Hanfstängl Kunstverlag München.

ROGER VAN BRÜGGE.
Altarwerk von Miraflores. (Museum Berlin).

Braun & Cie. Kunstanstalt Dornach i. E.

ROGER VAN BRÜGGE.
Der linke Schächer am Altarwerke in Flemalle. (Städel-Museum Frankfurt a. M.).

Hofkunsthandlung Löwe Wien.

ROGER VAN BRÜGGE.
Madonna Vendramin. (Museum Wien).

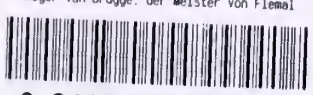
Braun & Cie. Kunstanstalt Dornach i. E.

ROGER VAN BRÜGGE.
Madonna des flemaller Altares.
(Städel-Museum Frankfurt a. M.).

F. Hanfstängl Kunstverlag München.

ROGER VAN BRÜGGE.
Madonna mit der Lilie. (Museum Berlin).

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
ND 673 W38 H352 BKS
c. 1 Hasse, Karl, 1841-19
Roger van Brugge, der Meister von Flemal



3 3125 00216 7613